STUDI STORICI

E ARCHEOLOGICI

SULLE ARTI DEL DISEGNO

PER

ROBERTO D'AZEGLIO

Socio di varie Accademie italiane ed estere e corrispondente dell'Instituto di Francia.

VOLUME PRIMO.

FIRENZE.

FELICE LE MONNIER.

1861.

STUDI STORICI

E ARCHEOLOGICI

SULLE ARTI DEL DISEGNO.

STUDI STORICI

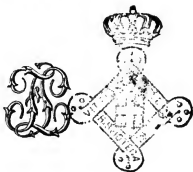
E ARCHEOLOGICI

SULLE ARTI DEL DISEGNO

PER

ROBERTO D'AZEGLIO

Socio di varie Accademie italiane ed estere e corrispondente dell'Instituto di Francia.

VOLUME PRIMO.

FIRENZE.

FELICE LE MONNIER.

1861.

AI LETTORI.

Agli scritti d' uno de' più profondi pensatori d'Italia, che tra' primi chiarì, ed instaurò il gran concetto dell' italiana indipendenza, Cesare Balbo, dovean seguire quelli di un altro non meno illustre scrittore, e non meno utile in un altro ordine d' idee, Roberto d'Azeglio fondatore della R. Galleria di Torino.[1] La pubblicazione che imprendiamo dell'opera di questo esimio Piemontese era richiesta non tanto dal merito suo intrinseco, quanto dal bisogno comunemente sentito in Italia di porgere agli studiosi delle arti belle un compiuto corredo di cognizioni pratiche e teoriche che fossero

[1] È noto che Roberto d'Azeglio, amico di Santorre Santa Rosa, figurò tra i primari iniziatori del movimento italiano così nel 1821 come nel 1847 (4 decembre), ove alla testa di parecchie migliaia di cittadini, capitanò il pronunciamento popolare che precedette la pubblicazione delle *Riforme* governative e poi dello *Statuto*. Una deputazione gli offeriva in tal congiuntura una medaglia commemorativa, ove alla di lui effigie andava unita un' onorevole iscrizione. Così pure operavano i rappresentanti del culto Israelitico quando sin dal 1847 dettò l'Azeglio un solenne *Ricorso* validato da numeroso firme, nel quale promovea l' emancipazione civile e politica degli Ebrei e degli Acattolici, e che egli presentava al Re Carlo Alberto da cui aveva favorevole accoglimento. Gli scritti pubblicati dall'Azeglio sul potere temporale dei Papi ebbero plauso in Italia e all' estero, e furono tradotti in varie lingue. La versione inglese di A. H. Layard, membro del Parlamento, ebbe due edizioni.

come una sicura guida, un lume sempre acceso a traverso le discordanti opinioni delle scuole, ed insieme formassero un corpo di estetiche dottrine, cui fosse dato a' giovani e provetti di attingere quasi a sacro codice delle arti belle.

A pochi era dato fin qui il conoscere questi scritti (in parte inediti) sull' arte italiana, perchè le illustrazioni dettate dall' Azeglio sui dipinti della reale Pinacoteca di Torino, pel gran dispendio e per la mole stessa dell'opera, non erano guari accessibili agli studiosi ed agli artisti. Importava dunque raccoglierli e ordinarli in volumi, per forma che diventassero patrimonio eziandio di molti artisti ed amatori delle arti onde si privilegia la nostra Italia. Assai parole occorrerebbero per dare al lettore un adeguato concetto dell' opera dell' Azeglio; ma tre illustri penne in fra la non picciola schiera de' lodatori, [1] francesi le due prime, italiana l'altra, suppliscono al difetto nostro. Il celebre Quatremère de Quincy, segretario dell' Istituto, scrivendo all' Azeglio nel marzo del 1839 a nome di quell' insigne congresso, così esprimevasi: « Il n'y a eu qu'un sentiment pour votre ouvrage. Tout le monde est tombé d'accord que *La R. Galleria di Torino* est destinée à occuper la première ligne des grandes entreprises d'antiquités, dont avant son apparition on avoit pu croire que la liste étoit définitivement close. L'Académie dont je suis le véridique organe ne se contentera pas, Monsieur, de l'expression de son secrétaire à cet égard. Elle a jugé qu'une telle entreprise méritoit le suffrage d'une reconnoissance plus développée. D'après son vœu, un rapport particulier, et d'une étendue convenable, va le faire connoître au public. »

Pubblicavasi questa relazione nel *Journal des Savants* dal successore del Quatremère, sig. Raoul-Rochette, non

[1] Tanta è la copia degli omaggi resi al merito del nostro Autore dalle più colte penne d' Europa, che potrebbe somministrare argomento ad un volume di non lieve interesse per i lettori.

meno esperto conoscitore dell' arte antica e moderna, illustratore indefesso di questa e di quella, in opere di gran valore. Nel primo dei due importanti articoli che vi consacrava, discorreva dei dipinti più preziosi che la rendono fra le collezioni europee una delle più ricche; nel secondo s' intratteneva specialmente del merito del suo illustratore, del quale con fino giudizio e con somme lodi tratteggiava i meriti principali. Egli dimostra l' Azeglio non pure descrittore diligente, copioso, caldo, delle varie tele e dei loro soggetti, ma precettore ricco di vasta e nobile erudizione in antica e moderna istoria, come a profondo estetico si conviene, e di quella sicura ed alta intuizione fornito che lumeggia i giudizi e si fa scuola altrui. Ecco in proposito quanto diceva l'illustre scrittore francese, e valga per ogni elogio che nella nostra bocca parrebbe troppo sospetto.

« Ce texte, dû à une plume exercée et brillante, est à » lui seul un livre qui se recommande, par des qualités di- » verses, à l'estime publique. A côté de morceaux histori- » ques, où l'auteur a fait preuve d'études aussi solides que » patriotiques, il s'y trouve des descriptions de peintures, » semées d'une foule de détails curieux sur la vie et le ca- » ractère des peintres, d'observations pleines de sens et de » goût, sur la marche de l'art, sur les écarts, comme sur » les progrès qui ont marqué sa carrière. C'est d'un point » de vue très-élevé que M. d'Azeglio considère l'art en » général et la peinture en particulier: il y voit un des » plus puissans moyens d'épurer l'esprit et d'élever l'âme » par la représentation du beau, de corriger et d'anoblir » l'humanité par l'exemple des perfections et des vertus qui » l'honorent, sans avoir besoin d'y joindre le spectacle des » difformités et des vices qui la dégradent. C'est en la rap- » portant à ce noble but de l'imitation, que notre auteur ap- » précie à sa juste valeur toute œuvre de l'art, indépendam- » ment de son mérite propre ; et c'est ainsi que, sans refuser

» la part d'éloges qui peut être due à ces représentations
» d'une nature triviale, à ces images d'un ordre vulgaire
» qui sont propres à quelques écoles ou à certaines époques,
» il ne laisse échapper aucune occasion de rappeler l'art à sa
» véritable destination, qui est le culte et la représentation
» du *beau*. En un mot, c'est toujours un sentiment noble
» et élevé qui inspire les opinions de M. d'Azeglio, et qui
» dicte ses jugemens; et l'élégance de l'esprit, qui s'ajoute
» à l'éloquence de l'âme, dans un style animé, riche et
» harmonieux, a produit sous sa main une foule de belles
» pages, dignes de servir de pendants à tant de belles pein-
» tures....

» Pour être juste envers lui, nous dirons que nous ne
» connaissons aucune collection de tableaux qui ait été dé-
» crite avec la même étendue et avec le même soin, avec
» cette abondance de vues et avec cette exactitude de recher-
» ches, qui témoignent à la fois la passion de l'auteur pour
» son sujet et l'intelligence qu'il en possède. On trouve ici
» des qualités qui sont bien rarement réunies, et dont le
» concours est cependant nécessaire pour produire une pa-
» reille œuvre, le savoir de l'artiste et le talent de l'écrivain;
» et on les trouve réunies de manière qu'elles se servent
» mutuellement, sans jamais se nuire. M. d'Azeglio a prati-
» qué l'art de peindre, assez pour en connaître les secrets,
» à plus forte raison pour en démêler avec sagacité, pour
» en analyser avec justesse les qualités et les défauts, dans
» toutes les productions qu'il en décrit. Sous le rapport tech-
» nique, ses appréciations sont donc toujours empreintes
» de cette connaissance positive des choses, qui manque trop
» souvent aux hommes qui écrivent sur les arts, avec plus
» d'imagination que d'expérience, et avec plus de goût que
» de savoir. D'un autre côté, M. d'Azeglio ne se laisse pas
» tellement préoccuper par les connaissances de l'artiste,
» qu'il attache aux qualités intrinsèques d'une peinture et à

» ses mérites techniques une importance disproportionnée
» avec son effet et sa valeur morales. C'est toujours d'un
» point de vue très-élevé qu'il juge les ouvrages de l'art,
» en les rapportant à ce noble but de l'imitation, qui est
» d'élever l'âme et d'épurer l'esprit par la représentation du
» beau et du noble en tout genre ; et, sous ce rapport en-
» core, les appréciations de M. d'Azeglio, toujours dictées
» par ce profond sentiment de la vraie destination de l'art,
» forment tout un corps de doctrines, où la philosophie et
» l'histoire sont perpétuellement appelées en témoignage,
» pour servir à l'étude de l'art, en en exposant les princi-
» pes, en même temps qu'il en produit les modèles. Il résulte
» de là que le texte de M. d'Azeglio offre un mérite tout-à-
» fait indépendant de celui de la Galerie qu'il est destiné à
» faire connaître, mérite qui en ferait, à part même des
» peintures qu'il accompagne, un livre éminemment utile à
» l'instruction de tous ceux qui voient dans l'histoire de l'art
» un des plus brillants chapitres de l'histoire de l'esprit
» humain.

» Malgré le mérite des peintures qui composent la Ga-
» lerie de Turin, il est certain que toutes ces peintures
» n'étant pas du premier ordre, même dans la classe à la-
» quelle elles appartiennent, la description de ces ouvrages
» risquerait d'offrir peu d'intérêt, si elle se bornait ou à une
» simple appréciation pittoresque ou à une analyse purement
» historique; mais il est rare qu'un tableau, même d'un
» ordre secondaire, même d'un mérite médiocre, ne sug-
» gère pas à M. d'Azeglio quelques-unes de ces considéra-
» tions, tirées soit de la nature du sujet, soit de la philoso-
» phie de l'art en général, soit de la vie de l'artiste en par-
» ticulier, qui rachètent abondamment, par l'importance des
» vues que l'auteur a su y répandre et par le charme de style
» avec lequel il les expose, la faiblesse relative de l'ouvrage
» qui en a fourni l'occasion et le sujet; et à cet égard, je puis

» dire qu'il serait difficile de se faire une idée de toutes es
» ressources que M. d'Azeglio puise à la fois dans son vaste
» savoir et dans sa riche imagination, pour ajouter au mérite
» des peintures qu'il décrit par celui des observations qu'il
» y rattache, si l'on n'avait pas lu attentivement le texte de
» la Galerie de Turin. . . . .
» Généralement, M. d'Azeglio aime à mettre en rapport les
» particularités connues de l'histoire de l'art des anciens avec
» celles de l'art des modernes, à expliquer et à justifier l'une
» par l'autre; et il se montre partout aussi nourri des sou-
» venirs de l'antiquité que familiarisé avec les monuments de
» son pays. Ce sont ces rapprochements, toujours instructifs,
» produits sous une forme toujours ingénieuse et piquante,
» qui donnent à son texte historique un caractère particulier,
» et qui en rendent, par ce mélange d'imagination et de
» savoir, d'érudition et de goût, rehaussé par le charme du
» style, la lecture singulièrement attachante. . . . . . . »

Dopo un giudizio così solenne d'un esperto conoscitore dell'arte, a noi non rimane a dir parola. Darem piuttosto a conferma dello stesso quello di un altro nome caro all'Italia, e degno interprete della universale estimazione in ogni cosa che a gloria italiana s'appartenga, Carlo Botta. « Mi per-
» venne (diceva egli scrivendo all'autore, suo amico, addì
» 2 maggio 1837) or sono tre giorni, il 7º fascicolo della *Reale*
» *Galleria*. Tutto mi piacque in esso, e particolarmente le
» sue illustrazioni sempre belle, erudite ed eleganti, nè sa-
» prei a qual altra fonte di più squisito e dilicato gusto si
» potrebbe attingere che alla sua. Insomma l'opera procede
» con quella medesima maestria, con cui incominciò. Ne sia
» mille volte ringraziato il buon genio del Piemonte. »

E in una lettera di data posteriore, così si esprime: « Ma
» che le dirò delle sue notizie? Certo, esse sono tutte piene
» di buoni principj, di buone dottrine, di scelta erudizione,
» e scritte con chiarezza, lindezza e proprietà di stile tutta

» particolare. Me ne rallegro con lei, ed anche con me stesso,
» per quel riverbero che me ne viene dall' antica nostra
» amicizia. »

Nulla ci resta ad aggiungere a queste chiare ed efficaci testimonianze. Invitiamo piuttosto il lettore a raffrontarle da sè coll' opera stessa che noi gli offriamo, colla ferma speranza che il giudizio suo sia conforme a quello dei celebri autori mentovati, e l' uno e l' altro giovino così all' incremento come al decoro delle arti italiane.

Felice Le Monnier.

AGLI ARTEFICI ITALIANI

QUESTA EPITOME DEI CANONI IMMORTALI

DETTATI DAI PIÙ INCLITI MAESTRI

ALLE SCUOLE DELLA GRECIA E D' ITALIA,

MONITORIO AI NEOFITI DELL' ARTE,

CONFORTO ALLA SOLERZIA, SPRONE ALLA DESIDIA,

AUSPICIO DI GLORIA REDIVIVA

AL GENIO DELL' ANTICA AUSONIA

D. D. D.

ROBERTO D' AZEGLIO.

Pag.	lin.	ERRORI.	CORREZIONI.
2	15	Ascendente	Influenza
3	29	Che, solo uniti, in fascio tramandano	Che, solo uniti in fascio, tramandano.
9	8	L'una coll' altro	Le une coll' altre
13	1	Occasione	Occasioni
28	17	Cupidiglia	Cupidigia
50	26	Di giorni più lieti	In giorni più lieti
91	18	Ascendente ascetico	Influenza ascetica
96	21	Ascendente della bellezza	Influenza della bellezza
170	27	I ministeri	I ministri
193	20	Riconoscere un ascendente positivo	Attribuire un' azione positiva
216	32	Commettento	Commettendo

DEI DANNI
CHE LE ANTICHE E MODERNE CONQUISTE
CAGIONARONO ALLE BELLE ARTI.

I.

A misura che i popoli avanzano sulla via dei secoli verso nuovi destini, si migliorano ogni giorno le vicendevoli lor relazioni, e si va progressivamente perfezionando l'opera dell'umano incivilimento. Ma non tutto procede di pari passo nella riforma delle costumanze che ci furon legate dalle trascorse età, e v' ha tuttora un luogo ove sembra arrestarsi il corso di quella gran fiumana, altrove sempre crescente, e ove si direbbe che le sue acque si ritorcano verso la propria scaturigine. Intendiamo parlare della barbara applicazione che, ancora in oggi, le nazioni più illuminate usano fare della potenza dell'armi a danno de' monumenti più preziosi che lor abbian trasmessi le passate generazioni. Cessarono, è vero, le ferocie dei vincitori sui vinti: più non è il tempo ove i prigioni di guerra si vendevano a modo di giumenti, si marchiavano con ferri arroventiti, o crudelmente si lapidavano, come quelli de' Lacedemoni a Siracusa; più non si sgozzano sulle are degli Dei, come quelli di Temistocle a Salamina; più non si gettano in profondi precipizi, come Aristomene e i suoi nel Ceada, o si strangolano sul passo del trionfatore, come quelli delle carceri

Mamertine.[1] Ma se in oggi non si manomettono gli uomini, si rovinano invece le cose, senza perdonare a quelle il cui danno è irreparabile; e l'idea di sottrarre alla forza brutale i portati più gentili dello spirito, in virtù d'una convenzione adottata dagli Stati più colti d'Europa, non è ancora passata dall' ordine delle utopie filosofiche a quello delle realtà sociali. Sarebbe però consentaneo al progresso dell'umana ragione, che le sanguinose discordie che spingono i popoli a distruggersi fra loro con fatale vicenda, avessero ad attutirsi quand' essi giungono in faccia a quelle giocondo insegne della pace, che sembrano estollersi nei centri più frequentati del continente, quali emblemi d'una fratellanza universale. Come, alla vista loro, conquistatori e conquistati, sopraffatti da un ascendente irresistibile, sono commossi dalle stesse simpatie, e provano gli stessi diletti, così parrebbe conforme al naturale ordinamento che, da tale unità di sensazioni ne dovesse altresì emergere unità di sentimenti. Dovrebbe una logica razionale e spontanea persuadere agli uomini che gli oggetti da cui sono prodotte tali sensazioni abbiano a considerarsi come collocati in una sfera superiore a quella ove si agitano gl'interessi materiali o politici che dividono il mondo, e che il possesso ne debba

[1] Quando il trionfatore saliva al Campidoglio, il suo carro si soffermava ad un angolo della via presso la porta del carcere Mamertino. In quel momento i re vinti nella guerra erano sgozzati dai manigoldi.

Fra le crudeltà che in altri tempi si usarono verso i prigionieri, niuna ve n'ha più orribile di quella usata ai Cristiani della Palestina ai tempi di Cosroe. Quel re barbaro, dopo aver messa a fuoco e a sangue tutta la contrada, si traeva dietro in catene molti Cristiani. Parecchi mercanti ebrei, con borse piene d'oro alla mano, seguivano a torme l'esercito del re di Persia, riscattando quanti più potevano di quegl'infelici, non già per salvarli, ma per ammazzarli di propria mano, e sceglievan di preferenza quelli di condizione più elevata, vescovi, sacerdoti, nobili matrone, giovani donzelle, o religiose. Il danaro che spendeano per esercitare quell'opera grata a Dio, a lor credenza, proveniva da pie soscrizioni che faceano in proporzione dei propri averi.

esser mantenuto ai legittimi proprietari con tanta maggiore osservanza alle divine leggi della giustizia, quanto più sublime è la natura dell' agente immateriale da cui quelli emanarono.

Una tal subordinazione della forza al diritto sarebbe il più splendido trionfo di quella gentilezza di costume da cui dovrebbe caratterizzarsi un incivilimento, che, adulandoci noi stessi, spesso decantiamo come giunto all' ultimo suo apogeo. E potrebbe allora dirsi con verità che la massima fondamentale del cristianesimo, di non fare ad altri quanto non vorremmo fatto a noi, avesse operata la più portentosa delle metamorfosi nell' umana società. Ma le attuali condizioni di questa non autorizzano ad argomentare, con veruna fondata speranza, che sia per ora possibile siffatto morale cataclismo:[1] si può anzi presumere al contrario che esso non avverrà, se pur mai deve avvenire, prima che sian passate sopra la terra molte e molte altre generazioni d' uomini. Per averne il pieno convincimento, e riconoscere quanto noi siamo ancor lontani da simile ottimismo sociale, basterà ad alcuni de' nostri lettori ricorrere alla loro memoria; altri, più giovani, dovranno riandare le recenti tradizioni

[1] Che per l' umana civiltà non sia ancora spuntato quel giorno, lo dimostrò recentemente il saccheggio che fu dato e le preziose opere che, durante la guerra di Crimea, furon tolte da' Francesi e Inglesi al museo di Kertch, l' antico Panticapeo, in cui moriva Mitridate, capitale del regno del Bosforo, nel quale fiorivano Teodosia, Ninfea, Fanagoria, città opulenti, edificate in quella contrada dal genio colonizzatore dei Milesii. Facean parte del ricco bottino il sarcofago di Mitridate, due sfingi egiziane in basalte, un frontone, nel centro del quale era figurato l' emblema imperiale dell' aquila bicipite, ai cui lati facean bella mostra alcuni trofei composti di prore e di strumenti nautici, e inoltre sei statue rappresentanti varie muse, e un grandissimo bassorilievo in marmo bianco, spoglie opime, umilianti anzichè gloriose, poichè segnano la prorogazione d' una costumanza barbara che contrasta col progresso della società, e che nell' istessa Francia, ove si volgari sono i nobili sensi, avrà, ne siam certi, avuto più biasimo che approvazione.

della storia nostra. Infatti, se ci riportiamo alle ultime guerre avvenute in Italia sotto il più gran capitano del secolo, durante le quali fatta campo di battaglie a Francia ed Austria lottanti insieme, ella, com' è suo costume, parteggiava o per l' una o per l' altra e non per sè, potremo notare che le arroganze del vincitore, ben lungi dall' essere attemperate dall' affinarsi dei sentimenti che crediamo qualità precipua dei nostri tempi, si manifestarono invece sotto una forma inusitata presso gli stessi Romani, mentre la spogliazione d' Italia dei suoi capi d'arte era inscritta a lettere d'oro cubitali sulla bandiera stessa che la Repubblica francese donava a Napoleone Bonaparte,[1] e che sventolava boriosamente alla testa dei suoi eserciti.

Disgraziatamente per la pittura e la statuaria, l'idea che muove l' animo dei conquistatori non è congenere a quella che eccita la sollecitudine dei dotti, i quali considerano esclusivamente l' utilità teorica di esse unita al vantaggio morale e intellettuale che arrecano ai popoli, affinandone lo spirito e il costume; i primi, al contrario, muove insazietà di fasto e di militar baldanza, che cresce orgoglio ai vincitori, umiliazione ai vinti; e punto o poco lor cale degl' irreparabili danni che risultano alle tele ed ai marmi da viaggi, allora tanto più micidiali, quanto più longinqui e disastrosi; nulla l' impoverimento dei centri naturali dell' arte, solo proficui al suo tirocinio quando compiuta ne emana l' istruzione; nulla il provocare lunghe animosità e odio interminabile nelle nazioni, ferendole nella parte più viva e più dilicata del loro amor patrio. Inutile sorse a que' tempi, e fu voce esclamante nel deserto, quella dell' erudito Quatremère de Quincy, il quale con validi e sottili argomenti dimostrava suggerita da barbarie e da ignoranza quella spo-

[1] Colletta, *Storia del Reame di Napoli*, tomo I, pag. 268.

gliazione d'Italia, che i suoi spogliatori vantavano come dettata da amore alle arti e da sapienza di governo: dimostrava che, considerata secondo i principii della più semplice moralità, ell'era contraria a quelle massime di diritto delle genti che, nei portati delle arti, più specialmente tutelano la proprietà intellettuale delle nazioni, e la cui inosservanza rinnoverebbe la politica leonina degli antichi Romani: che disperdere i materiali insegnanti una scienza, è disperdere la scienza medesima: e che nell'interesse dell'umana specie le cose appartenenti al progresso dell'istruzione, appartengono a tutti, e niuno ha il diritto di spostarle arbitrariamente dal luogo ove si riconoscono più efficaci. Per tali motivi, il dotto scrittore proclamava sol utile al progresso della pittura europea lasciare alla classica terra d'Italia gli aviti monumenti che ne sono la fisonomia caratteristica: doversele anzi, a comun pro degli artisti stranieri e di tutti i cultori di tali studi, restituire le pitture e le statue che le si erano involate. Dichiarava la virtualità dell'ammaestramento pittorico essere soltanto inerente all'aggregazione delle grandi raccolte, stante i moltiplici paragoni ch'esse permetton d'instituire fra il vario stile delle scuole e il vario stile che un istesso maestro ebbe a diverse epoche di sua carriera; epperò la scuola romana, la fiorentina, la veneta, la lombarda, solo riuscir proficue allorchè studiate nella varietà di tutti i loro esemplari in Roma, in Firenze, in Venezia, in Milano: dovere la dispersione di quei luminari considerarsi qual dispersione della luce che, solo uniti, in fascio tramandano: l'agglomerarli altrove non essere assembrare, ma scomporre i mezzi del tirocinio artistico: non traslocare, ma distruggere le opere dei gran maestri.

A tanta evidenza d'argomenti cresceva forza il considerare quanto sterile fosse in ogni età l'influenza di

quelle grandi congerie di statue e di tele, spoglie dei vinti, che i vincitori, simili al corvo della favola che si adorna colle penne del pavone, affastellavano nella nativa contrada. La presenza di quelle spoglie eccitava bensì la vanità degli spogliatori, ma non ne facea risorgere le arti. Così avveniva di quelle che i repubblicani francesi involavano alla penisola italiana. Certo che in niun modo più evidente potevan essi promulgare la propria inferiorità, l'altrui sopreminenza.[1] Ma non basta trasportare le opere, se ad un tempo non si trasporta il genio che le ha create. E questo è di natura meno carreggiabile: nè i cannoni e le baionette son da tanto. Perciò è verità fatta assioma dall' esperienza, che le grandi raccolte di pittura non sono vantaggiose se non ne' paesi ove germogliarono, e ove in certo modo le fattezze e il linguaggio loro sono volgarizzati nelle masse popolari. Fuori del clima nativo esse sono percosse di sterilità.

La prova di tale asserzione sta, come vedremo, molto addentro nel passato. E cominciando dall'arte egiziana, qual progresso o qual mutamento vi segnaron eglino i moltiplici monumenti di pittura e di scultura che il re Tolomeo Filadelfo facea venir dalla Grecia per la propria pinacoteca? Si trova riferito da un antico scrittore il trattato che quel principe stipulava con Arato per ottenerne varie tavole della scuola di Sicione, una delle primarie fra le greche: onde non fa meraviglia che allorquando Cesare Ottaviano si conduceva in Alessandria, ancor vi rinvenisse il celebre Iacinto, dipinto da Nicia, di cui quel triumviro s'innamorava al punto d'an-

[1] Ciò che meglio lo dimostra si è che vediamo l'Italia fare (e anche troppo) mercato del proprio genio contro l'oro straniero, ma non mai contro il genio straniero del proprio oro.

teporne la contemplazione ai più squisiti piaceri. [1] Anche Tolomeo Evergete aveva, dopo la vittoria riportata contro Antioco re di Siria, fatte trasportare in Alessandria due mila e cinquecento statue, prese nelle devastazioni a cui fece soggiacere quelle contrade, e che pur non furono di maggior incremento alla scultura egiziana. [2] Vediamo altresì che il portico d'Ottavia e le vaste gallerie della Casa Aurea e del Tempio della Pace, in cui Vespasiano aveva adunate tutte le spoglie tolte alla Grecia sotto gl'imperatori antecedenti, contennero per lunghi anni innumerevoli statue de' più celebri maestri di quella contrada, senza che la storia abbia conservato il nome di un solo scultore romano. Anche Costantinopoli aveva possedute nel suo seno le splendide raccolte del palazzo Lauso, e del ginnasio di Zeusippo, ove figuravano le più belle opere della Grecia, senza che elle vi suscitassero un solo artefice bizantino di qualche rinomanza. « L'imperatore Costantino, dice Walter Scott, accumulando nella nuova capitale del mondo i quadri, le statue, gli obelischi, e gli altri capolavori dei passati secoli, riconosceva essergli impossibile sostituir loro opere d'un genio più moderno. E quando spogliava Roma per abbellire Costantinopoli, egli ben potea paragonarsi ad un giovane prodigo, che toglie alla madre attempata gli ornamenti ch'ella aveva in gioventù, per adornarne una sua vaga, sulla cui fronte orgogliosa ognuno dee considerarli come disdicevoli. » [3] A che valsero finalmente le innumerevoli opere d'arte che la mano vittoriosa di Napoleone assembrava in Parigi dopo averne spogliate tutte le contrade d'Europa? « La scuola francese (è un

[1] « Hyacinthum illum Niciæ, cujus conspectum exquisitissimis aliorum delectationibus anteponebat Augustus. » (Pausan., lib. III, pag. 198.)
[2] *Antiquit. Asiat. Monum.*, pag. 79.
[3] Walter Scott, *Robert, comte de Paris*, tom. I, pag. 35.

francese che parla) si elevò forse allora all'altezza delle meravigliose pitture che vedeva adunate sotto i suoi occhi? No; al contrario, ella non fu mai più povera, che quando il museo Napoleone era più ricco. »[1] Sembra che la condizione d'infecondità, dimostrata dalla storia d'ogni luogo e d'ogni tempo, come inerente alle opere d'arte quando son remosse dalla contrada che le produsse, dovesse essere un fatto provvidenziale destinato a tutelarne il possesso ai popoli: ma in ogni luogo e in ogni tempo v'ebbero uomini, quanto dotti delle arti di guerra, altrettanto ignari delle arti di pace, che credettero crescere la propria coll'altrui gloria, e avvenir delle pitture come delle masserizie domestiche, che, con una sola di modello, il diligente operaio ne fa centinaia di simili. Solo chi giudica materialmente d'un'arte immateriale, può così indursi a credere che basti togliere alcuni dipinti classici da un luogo, e trasportarli in un altro, perchè, a uso stalloni che mutano di mandria, quivi sian per generare immediatamente i loro simili. Si direbbe essere siffatti intenditori convinti che, siccome i fanciulli d'una scuola, a forza d'imitare la pendenza dell'aste e le finezze delle attaccature, sulla mostra che loro porge il maestro, giungono a farsi una buona mano di scritto; così basti ai neofiti della pittura copiar materialmente i grandi maestri, per giungere a far come loro. Credono alcuni altri che, siccome con libri si fanno libri, così con quadri s'abbiano a far quadri. Se la pittura fosse cosa puramente meccanica, sarebbe irreprensibile tale argomento: ma ella è studio che soltanto ha vitalità dall'intelletto, nè può elevarsi a grado sublime se non quando, sotto l'impulso di agenti indeterminati e infiniti, l'anima dell'artefice è condotta ad un'esaltazione, ove le immagini che la rapiscono si versano sulle tele

[1] *L'Art*, tom. VIII, pag. 196.

per assoluta necessità di sua facoltà creatrice. Le cause recondite dell'influenza che le stesse pitture hanno in un paese anzichè in un altro, non posson farsi note a chi, solo mosso da vanagloria, o le toglie col ferro, o le acquista coll'oro. Bisogna essersi innoltrato in una serie d'appositi studi, per farsi esattamente capace delle sensazioni estetiche da cui è impressionata l'anima: armonie, contrasti, paralelli, analogie, che l'una coll'altre riverberandosi, doppiano la virtù instruttiva delle opere classiche in un paese ove la storia, la poesia, la musica, il cielo, il clima, tutti concorrono ad esaltare la mente; ove può dirsi privilegio di ciascuno il senso del bello, e ove l'amore dell'arte, e il criterio che ne giudica, è instinto d'un intero popolo. Tali varie circostanze dell'intelligenza artistica ne formano come un linguaggio che, universalmente inteso là ove esprime sensazioni universali, si rende poi incomprensibile allorquando esce dalla regione privilegiata ove è parlato. È pertanto conforme all'ordine razionale che quelle istesse tele che in Italia hanno voce si eloquente, portate in luoghi ove quel linguaggio sia ignoto, strappate alle naturali consonanze, e ai paragoni da cui acquistano reciproco valore, perdano tutta la virtualità delle proprie lezioni. Non può dunque ascriversi che a quell'eccesso di cupidigia, da cui fu già sì villanamente scassinato il sontuoso edifizio eretto alla pittura italiana da tanti eletti ingegni, l'andar così a intorbidare, fin nell'asilo del passato, l'ultima esistenza degl'immortali suoi operai, disperdendone le reliquie, non già per l'incremento di quegli studi, ma per la soddisfazione d'un amor patrio non meno rozzo che assurdo. Ben meritamente pertanto era fatta muta la voce di quegli eloquenti ammaestratori in una contrada ove figuravano non già come ospiti accolti al focolare della famiglia, ma come fuorusciti condannati a duro

e lontano esilio. I virtuosi, i dotti e i cultori delle arti della contrada deploravano quella violazione della giustizia e della proprietà dei popoli; e, nel progredito incivilimento, l'atto di chi così spogliava di ricchi arredi la patria altrui per rivestirne la propria, era dall'inflessibile posterità segnato, non quale aureola gloriosa, ma quale stigma vituperevole, sulla sua fronte.

Qui non si dee passar sotto silenzio un fatto che a quell'epoca di prepotenza e d'egoismo nazionale mostrava il generoso sentire degli artisti francesi. Prendendo essi in considerazione il vantaggio delle Arti, non già nel gretto interesse della nazione, ma nell'interesse delle nazioni, e conoscendo gli ardenti voti che gli artisti d'ogni paese facevano di comune accordo, affinchè gli antichi monumenti rimanessero nella contrada che è meritamente considerata qual comune ateneo aperto agli studi dell'intera Europa, inoltrarono ai Consoli della Repubblica una petizione, illustrata da meglio che cinquanta nomi dei più cospicui, fra cui splendevano quelli di Denon, Quatremère de Quincy, David e Girodet. Sollecitavano essi con istanza i tre supremi magistrati, acciò si affidasse ad una commissione scientifica, desunta dall'Instituto, l'incarico di deliberare sulla convenienza o sull'inopportunità di spostare tanti capolavori dalla capitale delle Arti e del mondo. Speravano, mediante quella proposta, di cui non stimavan dubbio l'esito, di salvar Roma da una nuova irruzione di barbari, e di favorire, col progresso d'un'istruzione così popolare, il miglioramento dell'umana società. Ma il debole grido di quei degni uomini veniva soffocato dallo strepito dei tamburi e dal clangor delle trombe che attorniavano il carro del vincitor di Marengo, slanciato sulla via trionfale d'Europa. E le arti prigioniere erano, come già i re vinti, sacrificate dai suoi manigoldi.

La qual cosa ci dimostra evidentemente sempre non esser vero che il progresso dei lumi dia alla forza intellettuale preponderanza sulla forza materiale, mentre questa séguita, pur troppo, a prevalere, come già in altri secoli meno inciviliti.

Infatti se porgiamo l'orecchio verso il passato, noi udremo levarsi dalle sue tombe più d'un grido d'indegnazione, fra cui domina la voce autorevole di Polibio, che faceva inutile rimostranza contro quell'istesso abuso della forza, contro cui (e certo con pari inutilità) rinnoviamo oggi i nostri lamenti. Nel nono libro di sue storie egli dimostra, con eloquenza inspirata da vivo amor di patria, quanto fosse non solo ingiusta ma impolitica la condotta dei Romani nel togliere ai popoli debellati i monumenti delle loro arti. Non daremo qui che la conclusione di quell'incalzante ragionamento: « Se i Romani, diceva, accumularono per sè l'oro e l'argento dei popoli che soggiogarono, forse n'ebbero fondata ragione, mentre essi non avrebbero potuto rivendicare la somma delle cose, se non si fossero impadroniti della potenza che ad altri aveano tolta: ma quello che è in fuori di tal potenza lo dovevano, insieme coll'odio che ne deriva, lasciare nei luoghi ove trovavasi dapprima, e procacciare una gloria maggiore alla contrada loro, illustrandola, non già colle pitture e colle statue rapite, ma colla virtù e colla magnanimità. E questo più specialmente io scrivo per coloro i quali sempre cercano estendere la propria dominazione, affinchè non credano che, mentre vanno depredando le città, possano gli altrui infortunii essere decoro e ornamento alla lor patria. »[1] Questi sentimenti,

[1] « Quæ vero extra dictam sunt potentiam, poterant locis in quibus antea fuerunt una cum invidia relinquere et patriam suam illustriorem reddere, non imaginibus et typis illam, sed honestate et magnanimitate decorantes. Verum ista propter eos dico qui potentatus sibi perpetuo vindi-

dettati da una grandezza d'animo, che gl'incolti guerrieri di Roma non poteano comprendere, trovarono però un'eco nel cuore del grande alunno di Polibio, Scipione l'Africano, il quale dopo che ebbe terminata la seconda guerra punica, conoscendo come durante il dominio de' Cartaginesi in Sicilia, ne avesse Imilcare, lor generale,[1]

cant; no, dum civitates deprædantur, alienorum calamitates patriæ suæ putent esse decus et ornamentum. » Le stesse lagnanze che facea Polibio dugent'anni prima dell'èra volgare, si trovan ripetute quattrocent' anni dopo da Sinesio, vescovo di Tolemaide. Deplorando egli le devastazioni che i proconsoli Romani commettevano nella Grecia, e soprattutto nella sua capitale, scriveva che la misera Atene nulla più mostrava di venerando se non i soli nomi dei luoghi che, al tempo di sue grandezze, le erano ornamento; simile a vittima consunta nel sacrifizio, di cui non rimane che la nuda spoglia. Egli lamentava muta e solitaria l'Accademia, il Liceo, e lo stesso Portico del Pecile, spogliato delle rare tavole su cui Polignoto Tasio aveva profusi i tesori della divina arte sua: « Inde translata philosophia, restat ut oberrando Academiam et Lyceum mireris, atque etiam, illam Porticum a qua Chrysippi sectam nomen accepit, quæ quidem minime nunc varia est, nam proconsul tabulata sustulit, in quæ artem omnem suam Polyguotus Thasius contulerat. » (Syn. Episc., Op. ad Epist. 135.)

[1] « Imilcar capto Agrigento innumerabiles ibi pictas tabulas, statuasque maximi pretii diripuisse. » (Diod. Sicul., lib. XIII, pag. 210.)

Il primo che dava il nobile esempio di restituire i monumenti delle Arti ai paesi che n'erano stati spogliati dalla guerra, era Alessandro il Grando, il quale, vinti i Persiani, ordinava a Seleuco, uno de' suoi generali, di rimandare in Grecia i libri e le opere di pittura e scultura che n'erano state involate da Serse quando invadea quella contrada. Primeggiáva fra essi il gruppo di Armodio e Aristogitone liberatori della patria, sculto da Prassitele, che Seleuco fece riportare ad Atene: « Harmodii et Aristogitonis qui Athenas tyrannide liberare conati sunt effigies æneas Xerxes in regnum suum transtulit. Longo deinde interiecto tempore Seleucus in pristinam sedem reportandas curavit, etc. » (Valer. Max., lib. II. cap. 10.) Fra le statue che Alessandro facea restituire agli Ateniesi, figurava quella che Temistocle avea veduta nel tempio di Cibele a Sardi, e che egli stesso avea fatta fare in Atene col danaro ricavato dalle multe di quelli che furavano le acque d'uso pubblico. I satrapi della Lidia, a cui durante il suo esilio egli ne aveva chiesta la restituzione, non vi aveano giammai acconsentito. La generosa azione d'Alessandro trovava un degno imitatore in Giulio Cesare, il quale non potendo restituire a Corinto le numerose statue distrutte dalla doppia barbarie di L. Mummio, vi facea ristaurare ed anche interamente ricostrurre i templi, le terme, e gli altri pubblici edifizi, e vi mandava da ultimo una colonia a ripopolarla. Sa-

tolta via un'immensa quantità di statue e di pitture, adunati in ogni provincia i comizi del popolo siciliano per conoscerne il volere, facea restituire a ciascuna città ciò che le aveva appartenuto: fra cui la storia fa particolar menzione della celebre statua di Diana, che era riportata a Segesta fra le acclamazioni e il tripudio universale della città, come pure del toro di bronzo fatto da Perillo a Falaride, che gli Agrigentini riportarono fra le loro mura per eternare nel popolo l'esecrazione a quel tiranno. Sono degne di nota le parole allora pronunziate da quel grand'uomo, perchè dimostrano il fine politico della condotta da lui tenuta in tale occasione, condotta che aveva e sempre ebbe pochi imitatori; convenire cioè che i Siciliani avessero sotto gli occhi un monumento della crudeltà degli uni e della mansuetudine degli altri, onde potessero per tal modo considerare se loro fosse più vantaggioso essere servi ai Cartaginesi o sudditi ai Romani.[1] Alla massima politica di Scipione già era stata esempio quella di Quinto Fabio, il quale interrogato dopo l'espugnazione di Taranto se i numi presi nel sacco, ossia le pitture e le statue che li rappresentavano, fossero da trasferirsi a Roma; « Lasciamo a Taranto, rispose, i suoi Dei irritati, » volendo così far intendere che gli stessi Dei aveano combattuto in favor dei Romani contro i Tarentini.[2] Il detto di Fabio adom-

rebbe stato degno del cuor magnanimo di Cesare di valersi, durante il suo soggiorno in Grecia, della propria autorità, per compiere un altro atto di giustizia facendo rendere ai Siracusani le statue d'oro e d'avorio che Ificrate, capitano degli Ateniesi, avea quivi rapite per mandarle a Delfo e ad Olimpia.

[1] « Quem taurum Scipio cum redderet Agrigentinis, dixisse dicitur: æquum esse illos cogitare utrum esset Siculis utilius suisne servire, an populo romano obtemperare, quum idem monumentum et domesticæ crudelitatis, et nostræ mansuetudinis haberent. » (Cic., *in Verr*, act. II, lib. IV.)

[2] Oltre a questo senso, la risposta di Fabio ne aveva un altro che si riferiva all'essere gli Dei dei Tarentini rappresentati coll'armi alla mano

brava un grave precetto, da lui con quelle parole inculcato ai suoi concittadini, di non portare cioè a Roma quegli ornamenti delle città conquistate, che egli considerava quai blandizie atte a corrompere l'antica severità del costume romano. Poichè, oltre al pericolo d'avvezzare il popolo al lusso e alle vane pompe, quelle spoglie ridestavano nell'animo dei vinti la memoria della propria umiliazione, e vi riaccendevano l'astio e l'invidia contro i vincitori. Pochi erano però i generali vittoriosi, in cui una devozione illuminata alla patria attutisse bastantemente le personalità dell'orgoglio militare, per far loro posporre al comune interesse la soddisfazione della propria vanità. Infatti ricorrendo le pagine della storia romana, vediamo che la maggior parte di essi fecero dei monumenti d'arte, rapiti ai popoli soggiogati, il trofeo dei loro trionfi. Quel barbaro uso era per essi una tradizione, che datava dai primordii delle guerre sostenute contro le vicinanti nazioni, quando il nome e le armi e l'orgoglio di Roma ancor non erano conosciuti oltre i limiti dell'antica Ausonia: nè dee far meraviglia che l'idea di ostentar con pompe e gazzarre la preda fatta sulle terre nemiche, germogliasse spontanea presso quelli la cui origine prima dovea ripetersi da un assembramento di ladri e di malfattori. Infatti leggiamo nella vita di Romolo che dopo l'espugnazione di Camerio, quell'ardito condottiero ne avea portato via un carro con quattro cavalli di bronzo, che poi dedicava nel tempio di Vulcano in Roma, dopo avervi aggiunto il proprio simulacro coronato dalla vittoria.[1] Quell'esempio non

e in atto di combattere: « suo quisque habitu in modum pugnantium, formati. » Fabio ne tolse però un Ercole di bronzo, statua di Lisippo, che fece collocare in Campidoglio.

[1] « Inter reliqua spolia quadrigæ etiam æreæ Camerio abductæ sunt, positæque in æde Vulcani a Romulo, atque ipse se victoria coronatum ibidem statuit. » (Plut., *in vers. Xyland.*, tomo I, pag. 56.)

tardava ad essere imitato in altre occasione. Nella prima guerra che i Romani fecero ai Volsci, essi s'impadronirono di duemila statue, ornamento alla lor capitale, e le trasportarono a Roma.[1] La preda proveniente dalle cose d'arte crebbe progressivamente a misura che i Romani volsero le loro armi contro nazioni che n'erano con maggior dovizia fornite. Caio Metello, dopo le sue vittorie in Macedonia, faceva trasferire a Roma una quantità innumerevole di monumenti, fra cui eran su tutte preziosissime le statue di bronzo che Alessandro il Grande avea commesse a Lisippo per celebrar la memoria de' soldati uccisi al passo del Granico, di cui quel console abbelliva non solo il portico che ne portava il nome, ma l'istesso Campidoglio.[2] L'infinita copia di rarità artistiche di cui Roma era arricchita da L. Mummio, il distruggitore di Corinto, ebbe una celebrità che non fu pareggiata se non da quella della sua ignoranza.[3] Silla, dopo avere inondata di sangue Atene, di cui avea giurato l'eccidio, ne mandava a Roma le spoglie, immenso tesoro, ove primeggiavano la celebre Pallade e il Bacco d'Orcomene; e non la perdonava nemmeno alle cose sacre, avendo fatto portar via perfino le stesse colonne del tempio di Giove Olimpico.[4] Fu a quel feroce dittatore che, dopo la disfatta di Giugurta, i Romani andarono tenuti delle prime statue d'oro venute da esteri paesi, rappresentanti Bocco, re di Numidia, e altri personaggi della sua corte, al numero di venti.[5] Catone

[1] *Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres*, tomo XIV, pag. 33.

[2] Arrian., *De Exped. Alexand.* lib. I, cap. XVII. — Vell. Paterc., lib. I, cap. 2.

[3] Egli minacciava il piloto incaricato del trasporto di quelle preziose cose, d'obbligarlo a surrogarne altre a proprie spese, se si fossero guaste nel tragitto.

[4] Sallust., *In Bello Catilin.*

[5] Plin., lib. XXXVI, cap. VI, sect. 5.

l'Uticense, sdegnando inviare a Roma i tesori, detti da Plutarco veramente reali, da esso trovati nell'insignorirsi di Cipro, tutti li facea subastare in sua propria presenza, onde accertarsi della convenienza dei prezzi offerti, e ne arricchiva d'immensa pecunia l'erario della Repubblica.[1] Le statue che L. Cornelio Scipione facea venir dalla Siria, dopo la vittoria riportata contro Antioco il grande nella 147ma olimpiade, furono innumerevoli. Fra le opere d'arte con cui L. Lucullo ornava la capitale dopo la guerra contro Mitridate, la sola statua colossale d'Apolline, che dal Ponto era da lui fatta portare a Roma, aveva un valsente di circa seicento mila delle nostre lire. Il gran Pompeo traeva prigioniere dietro il suo carro trionfale la statua d'argento massiccio di Farnace, primo re di Ponto, e quella di Mitridate che era d'oro massiccio e dell'altezza d'otto cubiti, oltre a tutti i carri di quel monarca, opere doviziosissime d'oro e d'argento cesellato.[2] Nel trionfo d'Augusto si vedeva, alla testa dei prigioni, la statua d'oro di Cleopatra coll'aspide appeso al braccio.[3] I monumenti rapiti da Paolo Emilio durante le sue guerre erano poi sì numerosi, che bastava appena un intero giorno, dei tre che ne durava il trionfo, per vedere passare la fila delle immagini cattive, i quadri e i colossi, alcuni dei quali di smisurata grandezza, che condotti sopra dugento e cinquanta bighe formavano lo spettacolo più imponente che i Romani avessero mai veduto. Tito Livio ed altri scrittori c'informano che quando Marcello si era impadronito di Siracusa, egli ne avea sottratte non solo le opere di pittura e di scultura, ma altresì tutti i vasi d'oro e d'argento e altri oggetti preziosi, per illustrare la sua entrata trion-

[1] *In Vita M. P. Cat.*, tomo X, pag. 156.
[2] Appian. *in Mitrid.*, pag. 252; e Plin. lib. XXXIII, pag. 54.
[3] Plut. *in Vita M. Antonii.*

fale in Roma. Quello storico, dando maggior encomio all' azione di Fabio che a quella di Marcello,[1] osserva che allora appunto cominciava a svilupparsi fra' suoi concittadini quella smaniosa ammirazione verso le opere grèche, la quale andava poi crescendo a dismisura, come pure la licenza, divenuta sì frequente, di spogliarne i luoghi sacri e profani, licenza che invalse contro gli stessi Dei di Roma, e contro quel tempio che Marcello avea decorato con tanta magnificenza.[2]

Prevalendo, colle vittorie de' Romani, il fasto militare dei trionfatori, l' avidità de' soldati, la boria della plebe, divennero le spoglie opime dell'arte decoro necessario alla celebrazione di quelle pompe, e vediamo che quando, dopo la guerra contro Antioco, M. Fulvio Nobiliore espugnava Ambracia, già residenza dei re d'Epiro, città ornata di molte pitture, di marmi e di bronzi, tutto quel bottino egli lo mandava a Roma, cosicchè il suo trionfo era insignito da 285 simulacri enei e da 230 marmorei. Vedeansi fra questi le nove Muse condotte da Ercole, le quali, come se con un epigramma in rilievo si fosse voluta dimostrare la prevalenza della forza brutale sull' intellettuale, vennero collocate nel tempio di Ercole Musagete. Si osservò in tali occasioni essere spesso avvenuto che quei rozzi amatori di pitture, parecchie ne inviassero a Roma tuttora aderenti ai muri su cui eran dipinte a modo de' nostri freschi, benchè diverso ne fosse l' opificio: la qual cosa usarono, mentre erano edili, Murena e Varrone per quelle di Sparta, senza che il timore di deteriorarle bastasse a impedire tal atto di

[1] « Sed majore animo generis ejus præda abstinuit Fabius quam Marcellus. »

[2] Sallustio dice che dopo il ritorno di Silla dall'Asia, l' indisciplina dei soldati era cresciuta al punto che di loro arbitrio non solo rapivano le statue nei luoghi pubblici, ma irrompendo nelle case dei privati le spogliavano per appropriarsele.

barbarie.[1] Erano passati i tempi in cui il feroce Romano dava soltanto nome di virtù al valore, ossia alla forza

[1] A fronte di tale eccesso fa qualche meraviglia incontrare un esempio di moderazione nell' imperator Caligola, il quale, anzichè esporre a siffatto pericolo le pitture d' Elena e d' Atalanta, che si trovavano in Lanuvio, ordinò che si desistesse dal tentarne la traslazione: esempio che egli rinnovò in occasione dell' ordine dato che si portasse a Roma il Giove Olimpico di Fidia; per avergli l' architetto, incaricato del trasporto, fatto intendere che quella statua, formata d' oro e d' avorio, si sarebbe guasta e sconnessa durante il viaggio. Ad un' epoca più inoltrata della storia, l' anno 363 dell' èra volgare, troviamo esempio d' egual protezione alle opere d' arte in un grand' uomo, l' imperatore Giuliano, il quale, ad impedire le gravi jatture che, nelle occasioni di viaggi, spesse volte elle soffrivano, proibiva il trasporto da una ad altra parte dell' impero, non solo delle tavole dipinte, ma delle statue e delle stesse colonne marmoree. Questa legge, registrata nel codice di Giustiniano (*De Ædif. Princ.*, lib. VII.) ne suggeriva, circa alla medesima epoca, un' altra anche più severa agl' imperatori Valentiniano e Valente, i quali, mossi da alto senso di giustizia verso i deboli, vietavano la spogliazione dei piccoli borghi, quand' anche ciò si facesse in vista d' abbellire altre città più cospicue, senza eccettuarne la stessa capitale; « Præsumptionem judicum alterius prohibemus, qui in evasionem abditorum oppidorum, metropoles vel splendidissimas civitates ornare se fingunt, transferendorum signorum, vel marmorum, vel columnarum materias requirentes. » (*Codex Theodos.*, lib. XV, *De Oper. Publ.*, cap. 14.) Ora quale sarà il passo che riconosceremo aver fatto il mondo da Valentiniano a Napoleone, se poniamo questo decreto a fronte coll' atto non giustificabile del conquistatore moderno verso due paesi inoffensivi? atto che meritamente veniva riprovato da Vittorio Alfieri con queste parole: « Ai Duchi di Parma e Modena, principini che non erano in guerra coi Francesi, e del tutto inermi, furono tolti parecchi quadri bellissimi, fra' quali al primo, il famoso San Girolamo del Correggio. » Considerando gli atti di questi due imperatori, e giudicandoli in relazione coll' umano incivilimento, si potrà dire che Napoleone viveva nel quarto secolo, e Valentiniano nel secolo decimottavo. Ciò dimostra che al gran capitano meglio si confacevano i modi dei Romani rapitori del tempi di Mummio e di Paolo Emilio, che i modi dei Romani conservatori della seconda èra imperiale. Professava egli però sommo rispetto alla scienza nelle sue parole, ed erane detto famigliare che nell' attuale società il potere della scienza formi parte della scienza del potere: « Aujourd'hui le pouvoir de la science fait partie de la science du pouvoir. » Ma egli voleva che tutti i poteri senza eccezione cedessero al suo. Nè a lui calse dell' esempio di moderazione che, nello scorso secolo, dava agli occhi dell' intiera Europa uno dei grand' uomini di guerra a cui egli professasse maggior riverenza, Federigo II re di Prussia. Il quale, per le fortune varie della campagna che facea contro gl' imperiali, divenuto due volte padrone di Dresda, nè uno pur s' ap-

materiale, e ove col disprezzo, proprio dell'ignoranza in ogni età, chiamava i Greci dediti alle Arti, *Gens dedita nugis*. O sia che dal giorno in cui Mummio esponea la prima volta in Roma il quadro d'Aristide si fosse grado grado sviluppato il senso del bello in quella popolazione; o sia che, crescendone l'apprezzamento coll'idea della rarità, dall'una e dall'altra, insieme unite, s'ingenerasse la cupidigia del possesso, era giunta a tal punto l'insana bramosia d'ornar di pitture, di statue e d'altri cimelii forastieri l'interno della domestica abitazione, che le lagnanze fatte, nel seno stesso del Senato romano, dagli abitanti dell'Etolia, contro l'empia rapacità di M. Fulvio, perchè non avea lasciato nissuna divinità al culto religioso di quei popoli, vi rimasero senza verun effetto.

Nè è a dire che per autorizzarsi a soddisfare la loro avidità quei fieri proconsoli sol si valessero del diritto che la fortuna dell'armi dà al vincitore sul vinto al momento della conquista; chè in mancanza di tal diritto essi mettevano in campo altri modi di sopraffazione, per carpire alla misera Grecia gli ultimi segni di sue passate grandezze. Ci riferisce Plinio che M. Emilio Scauro, allegando il pretesto d'alcuni debiti che gli abitanti di Sicione aveano contratti verso i Romani, s'impadroniva di tutte le pitture e sculture che ne ornavano i templi e i ginnasii, cosicchè allorquando per celebrare la propria edilità egli erigeva nel centro della capitale quel sontuoso

propriava dei quadri di quella scelta galleria; esempio che i Russi e gli Austriaci, quando alla posta loro entravano in Berlino, con egual riguardo al diritto delle genti, gli restituivano. A contumelia della prepotenza di quell'illustre spogliatore d'Italia non possiamo a meno di qui rammentare ancora che, quantunque molti e deplorabilissimi fossero i danni cagionati alla nostra terra dagli eserciti di Carlo VIII, Carlo V e Francesco I, alternatamente insignoritisi di Roma e d'altre nostre città, non solo essi rispettavano le tavole e i marmi che in buon dato vi trovavano, ma si asteneano dal farne preda.

teatro, per cui veniva in tanta nominanza, potè esporre in pubblica mostra l' incredibil numero di tre mila statue. Appare anzi, dalla narrazione che ne fa un altro scrittore, che le rapine operate dagli esattori e dagli usurai romani nelle province dell'impero eguagliavano, se non superavano quelle stesse ordinate dai capi degli eserciti. E dobbiamo osservare a favore d' uno di questi, le cui vittorie, e il bottino che n' era conseguenza, più impinguavano il tesoro della repubblica, Lucio Lucullo, che, quando dalla Grecia egli si conduceva a visitare le popolazioni dell' Asia Minore, durava molta fatica a reprimere gl' innumerevoli disordini che quell' infame genía vi aveva suscitati, costringendo i cittadini a vendere non solo tutti gli oggetti d'arte che possedevano, ma persino i giovani più avvenenti e le fanciulle ancor vergini delle proprie famiglie. E quando il danaro che ritraevano dall'abbominevole mercato trovavasi insufficiente all'uopo, venivano i padri e le madri stesse di quegl'infelici posti in piena balía dei loro inumani creditori. I tormenti poi che soffrivano, prima di cadere in tanto infortunio, erano ancora più insopportabili. Le prigionie, le torture, gli eculei, l' essere lunga pezza esposti all' ardente sole del meriggio in estate, ovvero piombati nel fango o negli stagni diacciati in inverno, erane il consueto trattamento; cosicchè in faccia a tanti mali la più dura schiavitù mutavasi per essi in sollievo. Niuno però fra i pubblicani che Roma inviava ad angariare i paesi a lei soggetti spinse tant' oltre, non solo le usurpazioni, ma gli assassinii, quanto il famigerato Licinio Verre, che negli annali di tutte le nazioni è rimasto come il prototipo più compiuto di tal genere. Siracusa perdea più statue sotto il governo di costui, che non uomini durante l' assedio di Marcello. Illustravano il suo museo, oltre alla stupenda Diana de' Segestini, il Mercurio, *signum magnæ pecuniæ*, dei Tin-

daritani, l'Apollo e l'Ercole di Mirone, il Cupido di Prassitele, la Saffo di Silanione, le due Canefore di Policleto, e il vaghissimo Citaredo di Aspendo, ch'egli sol lasciava vedere ai suoi più familiari. N'era inaudita la libidine, inaudita la crudeltà. Faceva ardere sopra un bragiere il primo magistrato di Sicione; crocifiggere un illustre patrizio siracusano; e giuridicamente assassinare in Laodicea un cittadino, detto Filodamo, per aver difeso contro la sfacciata sua lascivia la propria figliuola. Fu il vero rappresentante di quanto la conquista ha di più mostruoso. L'esilio di ventiquattr'anni da Roma, e una multa di ventiquattro milioni di sesterzi ai Siciliani, erano scarsa pena a tante scelleratezze. Il frequente rinnovamento di tali esorbitanze fu cagione che le province, massime la Grecia, vedendosi esposte ad essere manomesse e depredate da quegli istessi magistrati, di cui sarebbe stato incarico mantenervi l'osservanza della giustizia, più non ornassero come per lo passato le loro città di monumenti, cosicchè le arti, destituite di tal valido presidio, in breve tempo decaddero dal primitivo splendore.

Quantunque il divenir, come l'oro e l'argento, preda inevitabile del più forte, fosse di detrimento alle opere della pittura e della statuaria, può nondimeno dimostrarsi che questo non fosse il maggiore a cui elle soggiacessero, e che, più della cupidigia dei rapitori, sian loro state dannevoli le migrazioni a cui essi le condannavano. Poichè quantunque l'essere involate ai popoli, che le aveano prodotte, costituisca una bestiale violazione del più nobile come del più positivo fra gli umani diritti, ciò non ostante si dee pur convenire che, vedendo la loro città fatta pomposa da quelle sontuose spoglie, l'orgoglio dei Romani ne provasse almeno un'efimera illusione di gloria ch'essi stimavan ridondare a

pro della patria, mentre i frequentissimi guasti, anzi la totale distruzione che spesse volte ne avveniva durante il trasporto, erano danni del tutto irreparabili. I vinti perdeano ciò che non guadagnavano i vincitori, e il mondo era privato di un ornamento che più non doveva con eguale eccellenza riprodursi. Se si avverte ai numerosi monumenti che vennero distrutti dai Romani nelle tante guerre che sostennero con popoli più inoltrati nelle arti, e ove, a malgrado degli ordini de' capi, una rozza soldatesca sfogava le sue ire brutali contro gli stessi oggetti inanimati che o perivano infranti, o erano divorati dalle fiamme, dee dirsene incalcolabile il numero. Nella sola guerra Achea, quantunque il distruttor di Corinto facesse trasferire a Roma un' incredibile quantità di statue e di tavole, perì ciò nondimeno la maggior parte di esse nell' incendio di quella città, celebre per la copia che ne possedeva. Strabone ci ha tramandate le querele di Polibio, il quale, spettatore di quell' eccidio miserando, vide i soldati del Console romano calpestar furibondi preziose pitture che giacevano sparse per terra, fra cui ravvisò la celeberrima tavola del Bacco d' Aristide, di cui Attalo, re di Pergamo, offeriva dipoi seicento mila sesterzi,[1] e che portata a Roma da Mummio, e dedicata nel tempio della Pace, periva nell' incendio di quell' edifizio. Sembra che, per un effetto della giustizia celeste, tale dovesse essere il fine dei capolavori predati alle vinte nazioni. Il Jaliso di Protogene, celeberrima fra le tavole di quel

[1] « Deplorans militarem contemptum artificiorum donariorumque, inter alia cómmemorat, se præsente vidisse, tabulas in solum projectas, ac milites super iis, nominatque eas, Bacchum ab Aristide pictum. » (Strab., lib. VIII.) Se ci ristiamo al computo fatto dall' Arduino, dichiaratore dei libri di Plinio, quei *VI Sestertium* offerti da Attalo per tal quadro, equivaleano all' enorme somma di 456,875 lire di nostra moneta. (V. Plin., lib. XXXV, *Ex recens. I. Harduini*. Taurini 1832.)

pittore, tolta alla Grecia dai Romani, e portata alla capitale, periva tra le fiamme che divorarono il tempio della Pace; come il Cupido di Prassitele fra quelle del Portico d'Ottavia. Chi ignora che una nave, tutta onusta di rare pitture, che Silla inviava a Roma dopo la dedizione d'Atene, essendosi sommersa presso l'isola di Lesbo, seco traeva in fondo al mare quell'immenso tesoro?[1] Quante non ne dovettero andar perdute sia pe' disastri del viaggio, sia per l'inesperienza degl'imballatori, come pure per quella degli scassatori, fra le innumerevoli opere che illustrarono i trionfi di Pompeo e di Paolo Emilio! Qual misero fine non ebbero i capolavori greci che l'insaziabile avidità de' conquistatori romani ammassava prima nell'antica, poi nella nuova capitale dell'impero! La maggior parte delle tavole di Zeusi che Costantino aveva trasportate in questa seconda città, rimasero incenerite in uno de' tanti incendi che fecero di essa la tomba dell'arte greca. Vi periva la Venere di Gnido, il Giove Olimpico di Fidia, la statua rappresentante l'Occasione, una delle più perfette uscita dall'officina di Lisippo, e molte altre opere dei primari artefici. L'incendio che segnava l'epoca di tanti e sì irreparabili perdite avveniva in Costantinopoli l'anno 475 dopo la nascita di Gesù Cristo.

Ben può dunque meritamente dirsi che la storia delle conquiste sia quella delle spogliazioni, e la storia delle spogliazioni quella della distruzione dell'opere della pittura e della statuaria, distruzione che, se non sempre n'era il materiale annientamento, erane però l'annientamento morale, ovvero la cessazione d'ogni loro virtù fecondatrice. Una tal condizione doveva più particolarmente prodursi in esse verso gli stranieri che le involavano alla nativa contrada, nell'occasione in cui dalla

[1] Ansaldi, *De sacro et publico apud ethnic. tabul. cult.*, pag. 236.

Grecia, ove ell' erano coltivate da artefici ingenui, educati ai vivi e nobili sentimenti che la libertà eccita nell' anima umana, passavano a Roma, ov' erano considerate come lavori da schiavi, e solo da schiavi esercitate.[1] Ma siccome i Romani non facean tesoro di tali opere per amore ad esse, ma le accumulavano nelle loro case per semplice pompa, a modo di ricche suppellettili, così poco lor caleva delle morali considerazioni che si riferiscono al loro esercizio, e che sono soltanto percettibili a chi le osservi con intelligenza. Onde non è da meravigliarsi che col mutarsi della forma politica non mutassero le abitudini di rapacità di quei conquistatori del mondo, e che i loro atti verso i paesi conquistati continuassero, durante l'èra imperiale, a mantenere l'istessa massima praticata sotto la repubblica. Un antico scrittore c' informa che Augusto avea commesso ad Agrippa di far venire pitture e statue da tutte le parti dell' impero per abbellimento della metropoli, ed era in quella occasione che il celebratissimo colosso del re Amasi, alto venticinque piedi, veniva trasportato da Alessandria fino a Roma e collocato nel Circo Massimo; come quello del gran Sesostri, alto cento cubiti, lo era nel campo di Marte.[2] L' istesso imperatore faceva altresì ornare di

[1] Non solo le arti ma anche le lettere; Plauto era applicato a far girare la macina d' un mulino; e Timagene fu ad un tempo retore, storico e cuoco.

[2] Augusto aveva altresì ornata la *Curia Julia*, da esso fondata per celebrare la memoria di Cesare, colle statue e le altre spoglie da lui tolte all' Egitto, dopo la battaglia d' Azio; e quando erigeva il sontuoso tempio d' Apolline sul monte Palatino, vi collocava un grandissimo numero di statue greche, fra cui primeggiavano quelle delle cinquanta Danaidi e dei cinquanta figliuoli d' Egitto in bronzo, le quattro giovenche di Mirone, dell' istesso metallo, e una notevole raccolta di gemme incise. Ovidio nei *Tristi* parla con ammirazione di quel tempio:

. . . . Gradibus sublimia celsis
Templa,

e narra che Danao eravi rappresentato colla spada alla mano.

preziose tavole i portici ed i templi principali di Roma, ed all' arco dedicato ad Ottavio, suo padre, sovrapponeva il gruppo di Diana e Apollo sopra una quadriga, opera che Lisia scolpiva in una sola massa marmorea. Per ordine d' Augusto si privava nel tempo medesimo la Grecia d' un' altra celebre statua, la cui perdita molto amareggiava quel popolo, benchè uso ad essere calpestato da amici come da nemici, la statua di Venere, opera delle più belle di Prassitele, che da molti era giudicata superiore a quella di Gnido: essa fu dedicata nel tempio detto di Bruto in Roma. Caligola che non si mostrava nè molto intelligente, nè molto propenso alle arti, quando faceva spezzare il capo alle più belle statue degli Dei per collocarvi il proprio, spediva però Memmio Regolo in Grecia, con ordine di toglierne le migliori opere, e farle venire a Roma, dicendo che le cose più belle dovevano stare nella più bella città della terra: i riguardi di cui, come vedemmo, si mostrava capace per la loro preservazione, fino a consentire di privarsene anzichè esporsi a degradarle, scoprono in quell' anima, per ogni altro verso inumana, un angolo a cui aveva adito qualche senso di gentilezza, che però non lo facea desistere dallo spoglio di quel paese. Passando a Nerone, sembrerebbe conforme alla logica che il suo appassionamento verso tutte le arti avesse dovuto manifestarsi in una più speciale protezione alla contrada ove esse meglio fiorivano, come poi avvenne sotto Adriano. La realtà del fatto riuscì però del tutto contraria alla sua probabilità; poichè reso incontentabile da tal suo illimitato amore ad uno studio a cui dava opera egli medesimo, commetteva a Cratone,[1] Carnio ed Acerato,

[1] « Itaque Craton qui totum orbem terrarum, nullum prætermittens vicum, peragrabat ut nobilissimas Neroni undique gentium conquireret statuas.... Solas tantum quæ apud Rhodios erant, intactas reliquit, etc. » (Don. Chrysos, *Orat.* XXXI.)

suoi familiari, di condursi ad esplorare tutta la Grecia, e tutto il mondo, investigando diligentemente in ogni città quanto vi si trovasse di più bello, e non trascurando le menome borgate, con ordine di far trasportare a Roma quell' immenso bottino fatto su tutti i popoli dell' impero. Egli spogliava così il tempio di Delfo di cinquecento statue di bronzo, tra cui eran di notabile eccellenza quella di Ciane e quella d' Ulisse; nè potè astenersi dall' involare, collo stesso diritto e colla stessa giustizia, quelle che popolavano la città d' Olimpia, quelle che rinvenne nelle città principali del regno di Pergamo, e nell' Acropoli di Atene. Dione Crisostomo, da cui togliamo questa notizia, osserva che, percosso da non si sa qual timore superstizioso, egli soltanto si asteneva dal menomare di uno solo dei suoi monumenti la città di Rodi.

Le spogliazioni che continuarono a farsi da'Romani in tutta la Grecia, non solo per opera degl' imperatori e dei generali, ma dei proconsoli e dei governatori delle province, tutti abusanti della forza, anzichè del diritto che dà la conquista, formano il carattere generale della storia delle Arti dai primi periodi della potenza romana fino all' epoca della traslazione dell' impero sotto Costantino. Il genio della conquista faceva allora un passo, e spiegava un nuovo carattere in un nuovo periodo dell' umanità. Alle immanità di quelli che denudavano altrui per vestire sè stessi tennero dietro le immanità di altri che distruggeano l'altrui solo per distruggere, solo perchè la desolazione, la rovina e l' incenerimento bastavano a soddisfare la lor bestiale natura. Il grande ammasso che quell' imperatore avea fatto in Costantinopoli di quanto Roma avea predato di più sontuoso nel saccheggio dell' universo, offriva ai popoli barbari, calati dal settentrione, più facile l' opportunità di distrug-

gere, d' un sol colpo, quelle impareggiabili dovizie, che, se fossero rimaste sparse nelle varie province dell' impero, avrebbero facilmente sfuggito alla prima violenza delle furibonde masnade. E così avvenne che da una parte l' avara e calcolata cupidità dei conquistatori romani, dall'altra l'impeto selvaggio dei conquistatori Goti, Ostrogoti, Eruli e Vandali, in egual modo concorressero a cancellare quasi interamente sopra la terra la più bella impronta che vi avesse lasciata un genio emulo alle opere della natura.

II.

Molte e tremende erano state, come vedemmo, le devastazioni cagionate dall'iniquo abuso dell'armi presso vari popoli; ma niuna fu da paragonarsi a quelle che spaventarono Roma, Atene e Bisanzio all'apparizione di Alarico e dei suoi Goti, l'anno 410 dell' èra volgare. La strage e l' incendio era la traccia che segnavano quelle torme esterminatrici: strage che non risparmiava nè donne, nè vecchi, nè fanciulli: incendio che divorava tutto ove la fiamma poteva appiccarsi, e lasciava dietro sè sol ceneri di città e ceneri di popoli. Si avventarono sull' impero greco, empieron di terrore le province, che ovunque sul loro passo si spopolavano, e misero a fuoco e a sacco la città di Costantinopoli, ove fecero incredibile bottino,[1] impadronendosi dell' oro, dell' argento, delle statue, dei preziosi arredi che loro vennero alle mani. Poi passando nella Grecia, la sovvertirono da capo a fondo, spogliarono Atene di quanto v' avean lasciato altri spogliatori, e come professavano l'arianesimo, si fecero religioso dovere di distruggere i templi degli

[1] Philostorg., *Eccles. Hist.*, tomo III, lib. XII, sum. 12. — Paul. Oros., lib. ult., cap. 39.

Dei ovunque vi s' imbattevano, e notò Cedreno che solo s' astennero dal distruggere le biblioteche, pensando convenir loro che i Greci attendessero alle lettere anzichè alle armi.[1] Venuti quindi a Roma, dopo averla per più giorni devastata, v' appiccarono il fuoco, e dopo essersi impadroniti di tutto il danaro posseduto dagli abitanti, molti ne misero a morte coi più inauditi supplizi, anche fra quelli appartenenti all' ordine senatorio,[2] e secondati dalla stessa plebe di Roma, spinta all' eccesso del furore, smagata dalla fame e dal cumulo delle più orrende calamità che popolo mai soffrisse, portarono l' ultimo eccidio a quelle opere meravigliose che tante conquiste e tante spogliazioni avevano raccolte nella capitale. Tante eran però le dovizie che in una lunga serie di secoli vi accumulava la romana potenza, da non far meraviglia che in vari periodi della storia abbiano quei tesori, veramente inesauribili, eccitata la cupidiglia dei popoli barbari che or dal settentrione, ora dal mezzogiorno vennero ad assalirla. Infatti Genserico re dei Vandali, il quale se ne insignoriva l' anno 455, vi faceva una sì immensa preda, che il sacco dato dai suoi ladroni, anzichè soldati, durava quattordici interi giorni. Tutti i tesori della reggia imperiale, tutte le sfarzose suppellettili, i vasi d' oro e d' argento cesellati, ricchi di gemme preziose, ch' eran deposti o nei templi o nei palazzi, quelli stessi che Tito avea portati via da Gerusalemme, tutti cadder fra le ugne di quei terribili briganti, che tra gli oggetti di maggior valuta involavan perfino le lamine auree che coprivano il tempio di Giove Capitolino. Ma il vascello, sopra cui erano state caricate le

[1] Cedren., *Compend Hist.*, tomo I, pag. 259.

[2] « Romam venerunt, quam vastantes plurima quidem miraculorum ejus igne concremaverunt; pecunias autem abripuerunt, multosque senatorii ordinis diversis subdidere suppliciis. » (Cassiod., *Histor.*, tomo I, lib. II, cap. 9.)

statue greche e gli altri tesori predati nel sacco di Roma, veniva ingoiato nel tornare a Cartagine dalle onde tempestose del Tirreno, e così era una volta più dimostrato a che, ed a chi, giovino le violenze e i latrocinii a cui i vincitori fanno sottostare i vinti.[1] Dopo le devastazioni di Genserico, quelle di Ricimero re dei Goti, che manomettevano la misera città nel 472; poi quelle di Vitige, re degli Ostrogoti, il quale, venuto in Italia per combattere Belisario, in Roma stessa lo assediava, ove, durante parecchi assalti, i soldati di questo si difesero a forza di statue che, colle catapulte, gettavano a uso proietti sopra le schiere nemiche, o le precipitavano loro addosso col solo rovesciarle dalle mura della Mole Adriana a cui facevan corona: e così miseramente infrante perivano tutte le stupende statue di marmo pario che il più magnifico degli imperatori aveva fatte collocare sul proprio mausoleo, alla cui sommità, sopra una quadriga di bronzo, sorgeane il simulacro, opera di greco artefice.

Leggendo nelle cronache del medio evo con quale accanimento abbiano gli uomini di quell'età gareggiato di barbarie e d'ignoranza, nel privarsi come faceano dei più gentili ornamenti della vita, infrangendo, o ardendo, o in mille guise distruggendo quanto di più perfetto avean creato le nazioni ove le arti erano giunte ad eccellenza, avvien di abbandonarsi agevolmente all'idea che col cessare delle invasioni vandaliche fossero pur dovute cessare sì dire ferocie che contrastano colle ele-

[1] Altro esempio de' funesti risultamenti prodotti dalle depredazioni dei conquistatori si trova nelle numerose statue che l'imperatore Costante II portava via da Roma, e che fatte preda ai Saraceni, eran da essi o mutilate o infrante; come poi, nel secolo XIII, dai soldati di Baldovino quelle che trovarono in Costantinopoli. A questi si possono ancora aggiungere i guasti fatti in Italia dai guerrieri di Carlomagno, al cui trionfo, avvenuto in Acquisgrana, erano ornamento le spoglie degli Unni, ove figuravano vasi e statue tolte alla Grecia o all'Italia, e fra queste le colonne della cattedrale di Ravenna.

ganti squisitezze dell' incivilimento. Ma è un' idea illusoria: e quell' egoismo instintivo che acceca anche i popoli men rozzi, travolgendoli in bestiale delirio quando si trovano a fronte coll' armi alla mano, strascina irresistibilmente i loro animi a quelle stesse nefandità, che, lette prima da essi negli annali di quel tempo, gli trasportarono d' indegnazione. Era tal verità dimostrata pur troppo ad evidenza da due fra i popoli più cortesi d' Europa, i Francesi ed i Veneziani, quando i loro soldati insieme uniti, e guidati dal valoroso doge Enrico Dandolo, assalivano la città di Costantinopoli. Si dovrà pur troppo convenire che quantunque tal fatto d' armi accadesse nel principio del secolo decimoterzo, ossia quando la lingua e la pittura italiana, spiegando ambedue il primo lor volo, già segnavano il termine della barbarie, ciò nondimeno eguali a quelle dei Vandali fossero allora le stragi, eguali gl' incendi, più lagrimevoli le ruine. Tre volte nella furia di quell' assalto si riaccesero le fiamme divoratrici che incenerirono tanta parte della città imperiale, e a quella luce ferale i marmi e i bronzi che erano sfuggiti alla veemenza d' un primo urto erano con funi violentemente stramazzati a terra e tempestati a gran colpi di magli dai soldati che con demente ira li mutilavano. Lo storico Niceta ci ha lasciata una luttuosa pagina sulle atrocità di quell' epoca nefanda. Quadrighe, sfingi, bassirilievi, simulacri, per materia e per lavoro preziosissimi, andarono miseramente distrutti, e fra questi egli annovera il bel gruppo dell' antica Lupa di Roma e i tre celebratissimi colossi rappresentanti Ercole, Pallade e Giunone, scolpiti da Lisippo. Quanto all' Elena e al Paride che facevan l' ammirazione dell' Europa e dell' Asia, esse ambedue venivano fuse per dar soldo a quelle turbe feroci e irrequiete. I quattro cavalli enei di Corinto furono la sola memoria di tanta

impresa che rimanesse duratura alla patria di Dandolo,[1] ove fecero ritorno dopo essere stati alcuni anni aggiogati al carro d'altro maggior conquistatore, che i fulmini europei del 1815 rovesciarono dal più alto trono del mondo. Se ora trasvoliamo sopra alcuni secoli, ci farà penosa sensazione l'incontrare in tempi a noi più vicini un altro devastatore di antichi monumenti in un gran condottiero d'eserciti, nato pur esso nella nobilissima città che, son pochi anni, combattendo il comun nemico, sparse di sangue generoso quell'ultima terra d'Italia; e vi fe' verdeggiare presso l'alloro degli eroi la palma dei martiri. Di quanto lutto non era infatti alle arti il troppo famoso assedio d'Atene, sotto Francesco Morosini, ove una bomba veneta, caduta sul Parthenon, ridotto dai Turchi a polveriera, rovinava quel portento impareggiabile della greca architettura e del secolo di Pericle! Il colpo fatale seppelliva sotto un mucchio di macerie uno dei più sublimi fra i marmi di Fidia, la statua di Minerva, che sotto gl'inabili sforzi di quegli uomini, usi a trattar la spada anzichè la vanga, ne usciva poi fuori tutta mal concia e ridotta in pezzi, ed era cagione che il nome di *Peloponnesiaco*, dalla patria decretato al valoroso guerriero, riuscisse increscioso ai dotti, memori di sì irreparabili danni.

È particolarità di cui importa tener conto a giustificazione dei popoli di tutti i tempi e di tutti i paesi, che se pur troppo avviene frequentemente di leggere nella storia le flagiziose enormezze commesse contro le opere d'arte, che sono il segno impresso dal genio alla materia, frequenti altresì appaiono gl'indizi che mostrano innato in essi così il senso della conservazione, come il rammarico della perdita di que' tesori. E tali

[1] Essi furono mandati a Venezia dal doge Pietro Ziani, successore d'Enrico Dandolo.

sentimenti modificati nella successione degli anni da varie formole suggerite dall'immaginazione, assumono talora il carattere di pietose leggende, talora quello di tradizioni popolari, che trasmettono d'una in altra età le ire o le querimonie degli spogliati e dei vinti. Ne troviamo un primo esempio in un racconto meraviglioso, che si collega colla restituzione che Augusto faceva alla città d'Efeso dell'Apolline scolpito da Mirone Eleuterio. Era quella statua stata involata dal triumviro Marcantonio, allorchè, padrone della Grecia, entrava in quella città alla testa d'una truppa di meretrici e di giovinastri, travestiti gli uni da Satiri, le altre da Baccanti, e si appropriava le cose che più gli andavano a genio, per poi arricchire gl'infami suoi drudi. Una tradizione conservataci da Plinio c'informa come Augusto venisse, durante la quiete notturna, ammonito dagli Dei (*admonitus in quiete*) di restituire quel simulacro agli Efesii, dolenti di sua perdita, e come egli non avesse ardito contravvenire a tale manifestazione sovrannaturale di lor suprema volontà.[1] Il qual fatto dimostra l'importanza da esso attribuita al rapimento della statua di Mirone; mentre, quantunque debba dirsi immaginario l'avviso datogli dai numi dell'Olimpo, ciò prova però la realtà della preoccupazione che turbava l'animo di quell'imperatore, dalla quale aveva certamente origine il sogno, o visione notturna, che lo risolveva a cotal atto di giustizia. Il Cupido di Prassitele aveva ancor esso una celebrazione assai onorevole nel semplice racconto, che vivo amor di patria dettava a Pausania nel suo viaggio di Beozia. È singolare il candore con cui l'antico storico ci narra che avendo l'imperatore Cajo Caligola involata ai Tespiesi quella mirabile statua, che Frine sì

[1] Plin., lib. XXXIV, pag. 179, edit. Taurin.

artificiosamente otteneva dall' innamorato artefice,[1] veniva quel marmo, per espresso ordine di Claudio, poi ricondotto nella loro città: ma che Nerone, appassionato com' era dell' arte, avendo visto quel meraviglioso lavoro, avealo di nuovo fatto trasportare a Roma. Nel citare la violenta morte toccata ai due Cesari, Pausania afferma che essa dovette attribuirsi unicamente all' espresso volere degli Dei, che avean così voluto punire i due imperatori di lor prepotenza.[2] Anche a Tolomeo Filadelfo, re d' Egitto, che avea rapita una statua di Diana in un tempio della Siria, fu, per divino intervento, inflitta severa punizione. Poichè essendo indi a poco caduta gravemente inferma la regina Arsinoe, che Tolomeo amava teneramente, ella vide durante il sonno comparirsi d' innanzi quella Dea che, infiammata di sdegno e con voce minacciosa, le annunciava imminente la propria morte in punizione del sacrilegio. La regina moriva di fatto a malgrado delle supplicazioni e dei doni con cui, desolato e pentito, tentava l' infelice monarca ma troppo tardi, di placare la Dea irritata.[3] La collera degli Dei o, se meglio vogliamo, la superstiziosa credenza popolare eccitata a conservazione d' un monumento, appare altresì nell' avventura della statua di Teagene Tasio, atleta pancraziaste, vincitore ai giuochi olimpici. Smossa questa dal piedestallo per opera dei rivali di sua rinomanza, avendo, nel cadere, ucciso uno

[1] Avea quella cortigiana ottenuto da Prassitele ch' ei le donerebbe la più bella di sue opere, e volendo conoscere qual ella si fosse, immaginò questo stratagemma. Una sera che l' artefice stava cenando presso di lei, un servo a ciò addestrato venne con finto turbamento ad annunziare che il fuoco erasi appiccato all' officina di Prassitele. Sgomentato a tale annunzio l' artefice tosto esclamava: « Ah! son perduto se la fiamma non ha risparmiato il Satiro e Cupido. » Frine allora lo tranquillava rivelandogli ridendo l' ordito inganno e s' impadroniva del prezioso simulacro.

[2] Pausan., *In Beoth.*, lib. IX, cap. 27.

[3] Rollin, *Hist. Anc.*, tomo VII, pag. 491 e seg.

di essi, era come rea di omicidio, stata condannata a morte, conformemente alle leggi di Dracone, che non eccettuavano le cose inanimate. Avendo in conseguenza gli abitanti di Taso gettata quella statua nel mare, venivano in breve tempo desolati da orribile carestia, per cui, consultato l'oracolo di Delfo, n'ebbero per risposta solo dover cessare il flagello quando fossero nella città richiamati tutti quelli che ne aveano banditi. Il che avendo fatto i magistrati, e tutt'ora durando il flagello a infierire, fu rinnovato il consulto dell'oracolo. Allora la Pitia di Delfo chiese loro, con un verso, per qual ragione nel numero dei banditi essi non contassero Teagene. Appena conosciuto il vero senso dell'oracolo, essi sollecitamente si adoperarono a estrarre dal mare la statua dell'atleta, e avendola ricollocata sulla propria base le resero onori divini.[1]

La credulità del volgo e la sua venerazione per le arti appare altresì nella pia credenza alla protezione celeste, estendentesi non solo all'arte, ma anche all'artefice. Dipeno e Scillide, scultori cretesi, essendo stati chiamati a Sicione per scolpirvi le statue d'alcuni Dei, ebbero a soffrirvi mali trattamenti, per cui, lasciando imperfetto il lavoro, si ritirarono in Etolia. Allontanati essi, un orribile flagello si estese su tutto il territorio di Sicione. L'oracolo consultato rispondeva solo essere per cessare il malore, quando Dipeno e Scillide avessero terminate le statue di quegli Dei. Solo a forza di preghiere e di doni ottennero i Sicionii tal favore dai due artefici. E l'oracolo s'avverò. Ma niuno di tali racconti in sè racchiude un carattere d'ingenuità, unito a più poetica immaginazione, di quello che ci venne trasmesso dall'erudito scrittore dell'opera in-

[1] Pausan., *in Helid.*, tomo III, cap. XI, pag. 49.

titolata: *Atene dal XV al XVII secolo.*[1] Egli narra che una delle colonne del tempio di Giove Olimpico, rimasta ivi in piedi all'estremità occidentale dell'edifizio, essendo stata atterrata dal vaivodo, o governatore d'Atene, il quale, messala in pezzi, la impiegava, a modo di pietra, in non so quale costruzione, gli abitanti della città dicevano che, nel corso della notte, si udivano le altre colonne rendere un suono tetro e gemebondo, come se elle piangessero la morte della sorella. Nè, finchè in vita durava il vaivodo, autore della nefanda azione, cessava quel notturno gemito d'atterrire l'intera città.

III.

Scorsa questa prima parte dello stadio che ci siam proposto di compiere, abbiamo terminata la rassegna dei danni che l'abuso della forza arrecava alle arti nell'antica età e nell'età di mezzo: resta ora a considerarsi l'istesso soggetto in riguardo all'età moderna. Sembrerebbe verisimile, come già notammo, che il progresso della filosofia, il molcersi degli animi sotto la crescente civiltà, dovesse in questa nuova fase rimuovere lontano da noi, coll'efferata ebbrezza del sangue, anche quel vasto rovinio di monumenti che ha fin qui colme di desolazione la nostre pagine; ma vedremo che se il civile incremento moderava gli eccessi della conquista riguardo agli uomini, l'istessa cosa non avveniva

[1] *Athènes au* 15^e, 16^e *et* 17^e *siècle*, par M. le comte de Laborde, membre de l'Institut. « Une colonne du temple de Jupiter Olympien à Athènes, restée debout à l'extrêmité occidentale du temple, ayant été abattue par le vayvode, qui l'employa en guise de pierre dans je ne sais quelle construction, les Grecs disaient que pendant la nuit on entendait les trois autres colonnes rendre un son douloureux, et pleurer la chute de leur sœur. Ce bruit ne cessa d'épouvanter les habitans de cette ville tant que vécut le vayvode. »

riguardo alle opere del loro ingegno, a cui la pace era più esiziale che la guerra. Invece di vedere aprirsi in faccia a noi un nuovo orizzonte, ove la razza umana, seco stessa riconciliata, si abbracci fraternamente, e deplori il rozzo accecamento che produsse una serie di irreparabili guasti, noi torniamo ad incontrare le medesime scene; nè altro facciamo se non, mutate le armi ed i nomi dei conquistatori, vederne continuati gli eccessi e le assurde iattanze. Può asserirsi che invece di cominciare con un nuovo periodo d' incivilimento e di gentilezza sociale, un nuovo ordine di relazioni fra popolo e popolo, nelle quali siano accolti tutti i modi di procedere suggeriti da una ragione perfezionata e da una lunga esperienza degl' infortunii che aggravarono l' umanità, noi solo vedrem compiere gli ultimi atti di spogliazione operatisi, non già da Vitige o da Genserico, non già nei bassi tempi, ma nei nostri tempi, sotto il più grand' uomo del secolo, anzi di molti secoli, condottiero d' un popolo che si vantava a capo della civiltà europea. Di questa moderna barbarie era testimone un' intera generazione, e parecchi sono ancora i di lei superstiti che dai fatti stessi ebbersi narrato un capitolo della storia che, forse increduli, leggeranno un giorno i posteri. Furon le istesse ferocie, gli stessi guasti, le stesse spogliazioni. Solo divario fu che, devastatori leggiadri e inciviliti, quest' ultimi coltivavano le lettere, le scienze e le arti; erano studiosi imitatori delle greche costumanze, delle greche blandizie, delle greche fogge; si professavano caldi ammiratori d'Alfieri, di Lagrangia e di Canova; e a gara vantavano il genio italiano, mentre col ferro, col fuoco e col tradimento manomettevano l' infelice Italia. E quasi volessero dimostrare alle venture età che, non odio a tirannide, ma avidità di preda e sete d' oro soltanto, armavane la destra, rovesciavano

regni e repubbliche, altari e troni, e con pari fallacia tradivano Venezia e Genova, Piemonte e Roma. Poi, con vanti da barbari, applicando agli ammazzamenti e e ai latrocinii collettivi un'idea che non suol dirsi di gloria se applicata ad ammazzamenti e a latrocinii individuali, celebravano quelle opere nefande collo stesso entusiasmo che se la società umana fosse rimasta immobilmente impietrata sul medio evo, e il giusto e l'ingiusto ancor si librassero nell'istessa lance che ai tempi de' Vandali e degli Ostrogoti. Napoleone che, a testimonianza dell'eruditissimo Denon, direttore de' suoi musei, non aveva il menomo sapore d'arte, tanto solo ne stimava le opere da degnarle a trofei per le sue vittorie. A un cenno dell'orgoglioso guerriero, torme di avidi saccomanni inviati d'ufficio dal ministro degli affari interni, e sostenuti da migliaia di baionette s'avventavano, a uso lupi rapaci, sulla misera Italia, a depredarvi i tesori delle nostre arti,[1] e qual ne fosse la leg-

[1] Avendo riuscito a procurarci il catalogo dei quadri involati all'Italia dalla Repubblica Francese intitolato: *Notice des principaux tableaux recueillis en Italie par les Commissaires du Gouvernement Français... dont l'exposition aura lieu les Octidi, Nonidi et Décadi de chaque Décade, à compter du 18 brumaire, an* VII: faremo osservare ai nostri lettori con quanta ingenuità, parlandosi in tale opuscolo delle nostre spoglie, esse vi siano paragonate ad una *messe*: benchè tal vocabolo significhi comunemente la raccolta fatta dall'agricoltore nel *proprio* campo, non quella che taluno porti via dal campo *altrui*. Vi si trovano come di ragione altresì menzionati gl'inevitabili guasti che le tele avevano sofferto nella lor translazione, per non avere il governo repubblicano usato alla loro conservazione quei riguardi di cui s'era mostrato capace un Caligola: « Lorsque au mois de pluviose dernier l'Administration du Musée publia la Notice des tableaux recueillis par les Commissaires du gouvernement français dans la Lombardie, elle annonça que ce n'était là qu'une partie de la *moisson* qu'ils avaient faite en Italie, et qu'il restait encore à recevoir ceux qu'ils avaient recueillis dans l'Etat de Venise et de Rome; ce sont ceux-ci que l'Administration a enfin la satisfaction de présenter aujourd'hui à ses concitoyens. » Parlando quindi dell'incredibile ricchezza di tal raccolta, esclama: « Eh! dans quel autre lieu du monde pourrait-on voir réunis le carton de l'Ecole d'Athènes, la Transfiguration et la Communion de St-Jérôme? et que se-

giadria de' modi, quale il rispetto alle reliquie della veneranda antichità, lo lascerem dichiarare da uno di que' pochi generosi che, coll' abbominio mostrato contro

rait-ce si à ces chefs-d'œuvre l'Administration eût pu joindre plusieurs autres morceaux de premier ordre, que leur volume immense *ou leur mauvais état* ne leur ont pas permis d'exposer? » Si consideri poi il fasto e l'orgoglio che, a maggiore abbassamento d' Italia e delle altre nazioni, avea suggerito ai capi della Repubblica di prefiggere anticipatamente un giorno destinato all' entrata trionfale del gran convoglio che trasportava a Parigi gli oggetti di scienze e d' arti. « Arrivés par le grand convoi d'objets d'arts et de sciences, dont l'entree triomphale a eu lieu le 9 thermidor dernier (an. VII), à peine ces tableaux ont-ils été remis à l'Administration, etc. » Poi succedono gli encomii e la gratitudine della Francia ai benemeriti cittadini che ne fecero scelta, fra cui Berthollet o Monge, nomi venerati dai dotti, che duole incontrare in tal novero, il che dimostra come l' inebbriamento della vittoria avesse remossi dalla retta via i migliori intelletti: « La majeure partie des statues déposées dans la Galerie des Antiques est le fruit des conquêtes de S. M. en Italie!... Elles ont été choisies par les citoyens Barthélemy, Berthollet, Mongo, etc.... Le choix distingué qu'ils ont su faire de ces chefs-d'œuvre atteste leurs connaissances et leurs lumières; et les amis des arts, dont s'honore la France, leur devront une éternelle gratitude. » Già abbiamo veduto in qual modo i veri amici delle arti, quali erano i Quatremère de Quincy, i Denon e tanti altri approvassero quelle spogliazioni. La Notizia delle statue, busti e bassirilievi esposti nell' anno IX° della Repubblica è dettata coll' istessa modestia di linguaggio. Nel parlare dell'Apollo del Belvedere preso a Roma, il compilatore del libro, abbandonandosi a tutte le dolcezze d' un' enfasi inspirata dall' esaltazione universale degli spiriti, scrivea queste *profetiche* parole: « Jules II fit apporter cette statue au Belveder du Vâtican, où depuis trois siècles elle faisait l'admiration de l'univers, lorsqu'un héros guidé par la victoire, est venu l'en tirer pour la conduire et la fixer *à jamais* sur les rives de la Seine. » Così il delirio della conquista, unito al delirio della bassezza, che gia cominciava a prostrarsi a' piedi del trono imperiale, partoriva frasi e atti stravaganti che le persone assennate deploravano; e quella frenesia cortigianesca cancellando da tutte le memorie quanto ha di labile la potenza umana, di transitorio i suoi decreti, faceva esagerare la celebrazione d' un atto di solenne rapacità, colla magnificenza d' encomio dovuta soltanto agli atti più singolari di magnanimità e di giustizia. Ecco un altro episodio che ricaviamo da quel dramma semiserio. Il 16 brumaio dell' anno IX repubblicano, il primo console Bonaparte, accompagnato dal console Lebrun e dal cittadino Benezech, consigliere di Stato, fece l' inaugurazione dell' Apollo del Belvedere nel Museo del Louvre, e in tale occasione si piaceva di collocare egli stesso fra lo zoccolo e il piedestallo della statua la seguente iscrizione, incisa sopra una lapide di

sì brutte violenze, tentarono rivendicare l'onore della propria nazione. È Paolo Luigi Courrier, uno dei più chiari ingegni della moderna Francia, che così parla: « Dite a coloro che vogliono veder Roma, di far presto, perchè ogni giorno il ferro del soldato e l'artiglio del commissario francese, guastano la sua bellezza naturale, e la spogliano dei suoi abbigliamenti. I monumenti di Roma non sono guari meglio trattati che il suo popolo. La Colonna Traiana è però a un dipresso quale l'avete veduta, e i nostri curiosi che non valutano se non quello che si può portar via, e vendere, non vi fanno per fortuna punta attenzione.[1] Per altra parte i bassirilievi di cui è ornata non possono esser tocchi dalla sciabola, e potranno per conseguenza essere preservati. Non si può dir lo stesso delle sculture di Villa Borghese e di Villa Pamfili, le quali ormai più non presentano da ogni lato se non figure simili al Deifobo di Virgilio, *Truncas inho-*

bronzo che gli venne presentata dal Direttore del Museo e dal pittore Vien, maestro di David, in nome degli artsti dell'Accademia di Belle Arti:

LA STATUE D'APOLLON QUI S'ÉLÈVE SUR CE PIÉDESTAL
TROUVÉE A ANTIUM SUR LA FIN DU XV^e SIÈCLE
PLACÉE AU VATICAN PAR JULES II, AU COMMENCEMENT DU XVI^e
CONQUISE L'AN V DE LA RÉPUBLIQUE PAR L'ARMÉE D'ITALIE
SOUS LES ORDRES DU GÉNÉRAL BONAPARTE
A ÉTÉ FIXÉE ICI LE 21 GERMINAL AN VIII
PREMIÈRE ANNÉE DE SON CONSULAT.

Chi in quella turba genuflessa non credè che il bronzo e l'inscrizione dovessero avere la stessa durata? Ma venne Wellington nel 1815, e la cancellò colla sua spada. Allora l'Apollo del Belvedere, *fissato* al Louvre dal gran Conquistatore, tornava al Vaticano.

[1] « La colonne Trajane (dice in una sua nota P.-L. Courrier) ellemême l'avait échappé belle. On avait songé à l'enlever et à la transporter à Paris. M. Daunou, envoyé commissaire à Rome, écrivait au directeur La Réveillère (30 mars 1798): « Il paraît que vous renoncez à la colonne Trajane. Au fond ce serait une entreprise extrêmement dispendieuse. » E in un'altra lettera: « En général, je vois qu'il est bon de s'en tenir aux trois cent-cinquante caisses; il n'est ni juste ni politique de trop multiplier les enlèvemens de cette nature. »

nesto vulnere nares. Io piango ancora sopra un Ermete fanciullo, che aveva visto nel suo intero, vestito e incappucciato da una pelle di leone, e portante sulle sue spalle una piccola clava. Era, come vedete, un piccolo Cupido, involante le armi d'Ercole, d'uno squisito lavoro, e di greco artefice, se non isbaglio. Non ne rimane che la base..... e i frantumi qua e là dispersi, che farebbero morir di dolore Mengs e Winckelmann, se avessero avuta la disgrazia di vivere abbastanza per essere testimoni d'un tale spettacolo. Alcuni soldati, che entrarono nella biblioteca del Vaticano, han distrutto fra le altre rarità il famoso Terenzio del Bembo, manoscritto assai stimato, per cavarne via alcuni ornati d'oro che lo abbellivano. La Venere di Villa Borghese è stata ferita nella mano da qualche discendente di Diomede; e l'Ermafrodito, *immane nefas!* ha un piede fracassato! »[1]

Si può dire che le parole di quel facondo oratore, simili a quelle udite dal Poeta nell'Inferno, fossero veramente

Parole di dolore, accenti d'ira,

e saranno eterna, ignominiosa condanna alle conquiste di que' ladroni repubblicani, che aggiunsero così una nuova pagina agli annali degli Ostrogoti. Le riferimmo perchè di scrittore francese e repubblicano. Più alto parlavano i fatti che mostravano, non iperbolico, ma reale il lor paragone con quelli de' barbari. Era la conquista di Roma inerme che allor facea la Repubblica francese, opera ad un tempo vituperosa e perfida. Perchè quando Berthier vi entrava, promettea, con solenni manifesti, rispetto alle sostanze, al culto, al pontefice, che assicu-

[1] Paul-Louis Courrier, commissario francese a Roma al tempo del Direttorio, 1799.

rava e della persona e della sovranità. Solite male arti de' nemici d'Italia. Prima la frode, poi la violenza. Il pontefice era fatto prigione, la città messa a sacco. E le rapine alle cose sacre e profane, a quadri e a statue, a arredi di chiese e di palazzi, duravano non tre, non otto giorni, ma finchè v'aveano stanza quegli amici del popolo romano. « Fu la cupidigia degli agenti del Direttorio veramente barbara. Dal Vaticano.... furono tolti, non solamente tutto il mobile a servigio di persone, ricca e preziosa suppellettile, non solamente gli arredi mirabili di busti, di quadri, di statue, di cammei, di marmi, di colonne, ma perfino i serrami ed i chiodi, per forma che l'Instituto nazionale di Roma, che per non so qual derisione fu poco poscia creato, volendo sedervi dentro ebbe a pensare a far rimettere e porte e toppe e chiodi dove un appetito insaziabile gli avea tolti. Così quella sede nobilissima di romani pontefici, quella veneranda depositeria delle opere di Rafaello e di Michelangelo, quell'ornatissimo ricovero di quanto Grecia ed Italia aveano prodotto di più prezioso, di più gentile, di più grazioso, si presentava agli occhi dei risguardanti atterriti quale deserto e saccheggiato abituro. » [1] La mano rapace di quella ribaldaglia denudava d'ogni oggetto d'arte e d'arredamento tutte le dimore ove usava fare stanza la corte pontificia; il palazzo Quirinale, la villa di Castel Gandolfo e quella di Terracina. Nella preda ammucchiata in quelle gloriose spedizioni facean vago contrasto accanto ai calici, alle pissidi e agli abiti sacerdotali della cappella Sistina; accanto alle pitture e alle statue del museo Pio-Clementino; i vasellami di cucina, i doppieri, le

[1] Botta, *Storia d'Italia dal* 1789 *al* 1814, tomo IV. L'intenzione di que' spogliatori d'Italia era di staccar dalle mura del Vaticano tutti i freschi detti le *Logge di Raffaello*, per mandarli al Museo di Parigi, e solo le difficoltà insuperabili dell'impresa li costrinsero a rinunziarvi.

posate e gli altri argenti della mensa papale, uniti a tutte le più infime minuterie domestiche, tutte cose che più al furto che alla conquista s' appartengono. E ciò che meglio lo dimostra si è che a modo di chi per mestiere vive dell' altrui, essi non si ristavano a spogliare il solo pontefice Pio VI, verso cui, se non altro, potevano invocare il pretesto della dichiarazione di guerra, ma, col medesimo impegno, si portavano a depredare le abitazioni de' privati che non guerreggiavano colla Repubblica. I palazzi de' principi Braschi e Doria,[1] quelli del cardinale York e del cardinale Albani,[2] le ville Negroni, Mattei e Borghese, tutte successivamente eran da essi visitate; e quanto contenevano diveniva preda di quei visitatori, che solo perchè armati e numerosi non poteano i tribunali dannare alle galere d' Ancona o di Civitavecchia.

I fatti avvenuti nella conquista di Roma sono il prototipo dei fatti che si attuarono da quei conquistatori di paesi inermi, o non parati a guerra, in ogni altra parte d' Italia. Prima le insidie, poi la violenza, ultima la rapina. Così usarono essi verso Ferdinando, granduca di Toscana, principe che pur era alleato de' Francesi. Entrati quali amici nei suoi Stati, ne presero possesso, ne predarono parecchi milioni in argenterie, e altre dovizie; saccheggiarono il palazzo Pitti, ne rubarono i capi d' arte, compresa la celeberrima Madonna della Seggiola

[1] V' avea nel palazzo Doria un magnifico ostensorio d' oro, ove il pregio della cesellatura facea scomparire la straordinaria ricchezza delle perle, dei diamanti e delle altre gemme che lo tempestavano, ed era stimato un valsente d' ottanta mila scudi, ossia meglio che quattro cento mila franchi.

[2] È notabile l' ingenuità con cui l' opuscolo intitolato: *Notice des statues, bustes et bas-reliefs du Musée Napoléon*, Paris 1811, accennando alla provenienza delle cose d' arte ivi contenute, fa menzione dei vari palazzi privati da cui esse vennero tolte. I capolavori presi alla villa Albani vi sono innumerevoli.

che, prima, andava ad illustrare il museo del Louvre. E traditori a lui, lui accusando di tradimento, spodestatolo del trono, aggregarono i suoi Stati a quelli della Repubblica: così usarono verso la placida e fiorente repubblica di Lucca, ove il generale Serrurier, entratovi colle consuete lustre di protezione e d'amicizia, ne toglieva poi vari milioni, le artiglierie e le armi dell'arsenale, duramente la taglieggiava per rivestir le nude soldatesche, e ne trasportava in Francia i più preziosi dipinti. L'istessa protezione era dall'istesso protettore accordata alla città di Siena: poichè entratovi appena quel generale impose una taglia di cinque mila zecchini sulla città, quindi una di due milioni sul patriziato, e finì con far sequestrare tutto il danaro contante che trovò nelle casse del governo, senza eccettuare ciò che apparteneva agli spedali, al monte di pietà e ad altre opere pie, dicendo esser tutto danaro della Francia.[1] È troppo nota la tenebrosa sequela d'inganni e di tradimenti che poneva i luoghi forti in mano delle coorti repubblicane. A tal sorta d'assalti era dovuta l'espugnazione di Malta. Son meno note le incredibili ricchezze che vi trovarono accumulate. « L'immensa quantità d'argenteria che possedevano le chiese, e che fu dai Francesi confiscata, costituiva sola un vero tesoro. Una lampada d'oro di smisurata grandezza con una catena dello stesso metallo, formata a guisa di trofeo, che stava appesa nella cattedrale, il cui valore era calcolato tre cento mila pezze da venti lire venete per cadauna. Un lampadario d'argento di 48 piedi di diametro, portante otto cento lumi. Questo era tanto pesante che convenne formare un'apposita macchina per istaccarlo. Un altro lampadario di 30 piedi per quattro cento lumi. La reliquia della mano di San

[1] Tommasi, *Sommario della Storia di Lucca.*

Giovanni, dono del gran Signore, guernita di gemme le più rare. Un ostensorio d'otto piedi d'altezza. Tre fornimenti d'argenterie per tutti gli altari della chiesa di San Giovanni. Finalmente l'argenteria dello spedale, i cui utensili, senza escluderne le marmitte, le cazzeruole e i bicchieri, erano di puro argento.»[1] Solo alla repubblica di Genova che, italiana, non avea riputato infamia il darsi a parte francese contro il vicino Piemonte, giusto guiderdone erano i forti gravami, le forti prestanze di danaro che Francia ne esigeva, l'estenuato suo commercio, e la ricca preda di pitture che vi faceano gli avidi proteggitori, ove primeggiava la magnifica tavola di Santo Stefano che a Rafaello, anzichè a Giulio Romano, si sarebbe ascritta. Il suo finale annientamento compiva la pena a cui, qual provincia d'Italia, la dannava la propria apostasia.[2] Ma il sommo apice d'ogni perfidia politica, l'ideale del basso tradimento e della più grossiera barbarie dovea manifestarsi alla caduta della nobile e valorosa Venezia. Leggendo nei nostri annali le insolenti sfrenatezze, che, quasi a dileggio o a provocazione degli oppressi, commetteano gli oppressori; le pitture, le statue, i monumenti, i palazzi, e perfino i pubblici e privati giardini che a uso Unni od Eruli sovvertivano, fracassavano, ardevano, esterminavano, essi si attribuirebbero a tribù selvagge, trasportatesi di colpo

[1] *Osservazioni sullo stato dei diversi principati, regni e province, ec., collo stato dei pezzi di belle arti trasportati a Parigi.* Losanna, 1799, pag. 78.

[2] Per conoscere di qual natura fosse la protezione che la Repubblica Francese accordava a quella di Genova, basti il seguente brano estratto da una lettera che Bonaparte scriveva a Faipoult, ministro di Francia in Genova, ed uomo del tutto ligio alla politica del primo Console: « La rovina di Venezia, diceva, deve partorire quella di Genova, ma non è ancora tempo di scoprirsi. » Bonaparte usava in questo, secondo il suo solito, la natura della volpe, prima di quella del leone. (Botta, *Storia d' Italia.* tomo IV.)

nella media Europa, anzichè ad uomini dotati del lume dell'incivilimento, o che almen se ne davano il vanto. Le lor geste inscrissero nei fasti della storia un lungo e miserando catalogo di ferocie, di guasti e di rovine. « Le opere più pregiate dell'umanità perivano, perchè divenute segno di scherni barbari; quello che s'era durato un secolo a edificare, un solo momento distruggeva; quello che dalle più estreme regioni si veniva curiosamente visitando come fregi eccellenti della rispettata Italia, era guasto da chi si vantava d'avere a cuore questi preziosi ornamenti del vivere civile.... Quanti sontuosi palazzi sconciati per bruttura o laceri per mina! quanti nobili arredi involati o guasti! quante onorate statue mutilate o rotte! »[1] Vantava Venezia un grandissimo

[1] Botta, *Storia d' Italia*, tomo III, pag. 65. Se si avverte al carattere progressivo che prendevano in processo di tempo le spogliazioni francesi in Italia, si osserverà che, col temperarsi del linguaggio, si temperavano altresì le forme. Il tenore delle frasi e dei modi andava sfumandosi a grado dall'asprezza repubblicana alla fastosità imperiale. Ma il fondo rimanea lo stesso. Ladroni, che gli uni più rozzamente, gli altri più elegantemente si atteggiavano, ma che tutti erano egualmente rapaci; e se più cerimoniose in questi erano le parole, non n'era meno inflessibile la prepotenza. I soldati repubblicani saccheggiavano colla spada alla mano; i prefetti-imperiali colla penna; gli uni facendo impeto nelle città, gli altri scrivendo ordini complimentosi. Ne abbiamo un saggio in un cartolare del R. Archivio, relativo alle cose di Genova. Volendo il prefetto di quella città ingraziarsi coll'imperatore Napoleone, scriveva al ministro degli affari interni avervi nel capoluogo del suo dipartimento quadri classici degni di S. M., fra cui il Santo Stefano di Giulio Romano. Fra lo spogliatore offerente e lo spogliatore accettante era prontamente combinato il modo. Il ministro suggeriva al prefetto di provocare un'offerta spontanea: il prefetto ne proponeva l'idea al sindaco (maire) della città. Questi che ben sapeva essere la proposta un ordine, e un ordine non patir rifiuto, annuiva più o men volonteroso. Il suo zelo avea lode e premio. E il prefetto scriveva allora al ministro in tuono enfatico, chieder la città di Genova il favore d'offrire quei capolavori a S. M. Il governo imperiale compensava poi *con usura* quella popolazione fedele facendole la parzialità d'inviarle un altro *capolavoro*, il ritratto dell'imperatore, fatto da qualche scolaro di David o di Girodet. Diamo qui un esempio di quello stile, la cui formalità officiosa altro non è che un'arroganza sdolcinata, ove è evidente la

numero d'edifizi consacrati al culto, fra cui molti di sontuosa architettura, memorie patrie e storiche ove

derisione del forte che sa di opprimere, verso il debole che sente di non poterlo impedire:

« *Le Préfet du Département de Gênes à M. le Maire de la même ville.*

» J'ai l'honneur de vous adresser la copie d'une lettre de monseigneur le ministre de l'intérieur relative à plusieurs tableaux qui ont été jugés dignes d'orner le Musée Napoléon à Paris.... (Qui il prefetto ne fa l'enumerazione, e come appare che il sindaco di Genova avesse qualche dubbio sull'invio di un ottimo quadro di Quintino Messis, che forse sperava salvare dagli onori che l'attendevano, si vede che il prefetto gliene fa particolare istanza). Les détails dans lesquels entre S. E., au sujet du tableau de Quintin Messys, ne peuvent plus laisser d'incertitude à Mr le Conservateur du Musée de Gênes sur le parti à prendre. Je vous prie donc de lui *prescrire* de l'emballer avec soin, et de le tenir prêt à être dirigé sur Paris.... Vous *aurez pareil ordre à donner* pour le tableau qui représente le Martyre de St-Etienne.... ce chef-d'œuvre du fameux Jules Romain ne sera pas compromis dans son trajet de Gênes à Paris, où il sera placé avec l'inscription *flatteuse* « Offert à S. M. l'Empereur Napoléon Ier par la ville de Gênes. » La ville de Gênes recevra un portrait de S. M. Je suis autorisé à lui annoncer *cette haute faveur*; et c'est avec *un plaisir tout particulier*, Mr le Maire, que je m'acquitte de cette agréable commission. » (Lettre en date du 20 septembre 1802.) R. Archivio.

Tali buffonate da commedia, che sarebbero state tutte da ridere se a prezzo si elevato non avessero gli spettatori dovuto pagare il posto, vennero ridotte al lor vero valore alla caduta della tirannide napoleonica. La città di Genova, rinunziando allora di tratto alla lusinghiera distinzione dell'effigie imperiale, rimandava quel prezioso capolavoro a Parigi, e riprendeva quello di Giulio Romano; (*) essa dovè provare al ritorno di questa

(*) La tavola di Santo Stefano, opera più unica che rara, valutata, come abbiam detto, 800 mila lire, veniva, nell'anno 1840, offerta alla R. Galleria di Torino per sole cento mila. Volendo il prevosto della parrocchia ricostrurre quell'antica chiesa, bisognevole di pronte riparazioni, si volgeva ad un artista genovese, zelantissimo della classica pittura, signor A. Isola, e lo pregava che per mezzo del direttore di tale istituto proponesse al governo di concorrere per la somma di cento mila lire alla ricostruzione di quell'edifizio, la quale dovea soltanto operarsi nello spazio di cinque anni, cosicchè non più di venti mila lire in cinque annui pagamenti avrebbe l'erario sborsati. (Lett. in data dell'8 genn. 1840.) Era tale affare da potersi dire di lucro mercantile, anzichè di munificenza governativa. Il direttore della Galleria (R. d'Azeglio) nulla lasciò d'intentato. Invocò il sentimento religioso, mostrando come quel tempio già fosse, com'era, sul chiudersi all'esercizio del culto, perchè già le pareti facean corpo, e minacciavano di sbonzolare sugli assistenti: invocò il sentimento politico, dicendo dover la munificenza sovrana sussidiare non solo la chiesa, ma il popolo, e i molti operai genovesi che per cinque anni avrebbero lavoro e pane: dimostrò il valor del quadro otto volte superiore al prezzo proposto; invocò perfino

Palladio, Vignola, Scamozzi ed altri grandi avean segnata l'impronta del proprio genio. Su dugento ottantotto che se ne annoveravano, cento settanta sei erano in brev'ora chiusi o demoliti. Trenta milioni di franchi appartenenti a sacri sodalizi, a scuole, ad instituti di beneficenza, eran da quelle arpíe avidamente adugnati, e lo squallore, la fame, la disperazione là succedeano, ove la più divina delle virtù spargea poco prima le benedizioni del cielo su mille infelici. Il pubblico palazzo di Venezia era tumultuariamente d' ogni sua artistica e domestica suppellettile spogliato. Figuravan come cattivi, in lungo ordine schierati sulla piazza delle Procuratie, i mirabili dipinti di Tiziano, di Paolo, di Tintoretto, che i più

tavola *un piacere ancora più particolare* di quello che sentiva l'antico prefetto nell'annunziarle con tanta espansione l'*alto favore* che le si faceva di portargliene via.

Sul ritorno a Genova di quel famoso quadro ecco un brano di lettera del nostro commissario regio, che ne dà qualche particolarità:

« *Lettre de M^r Costa à M^r le Comte Napiono.*

» 27 octobre 1815.

» Le transport du tableau qui représente le Martyre de St-Etienne, peint sur bois par Jules Romain, a occasionné une dépense extraordinaire. On a dû, à cause de sa grandeur démesurée, faire construire une voiture exprès sur lsquelle on plaça le dit tableau, avec lo grand portrait de Charles I^er par Mytens, de notre musée. Il n'y avait pas d'autre moyen pour transporter ce chef-d'œuvre, qui est estimé 800 mille francs dans les Catalognes du Musée Napoléon. Nos caisses sont au nombre de 25, et elles forment le chargement de six voitures. Le prix de la construction des caisses, et de l'embailage, monte à 6218 francs. Pour ce qui est du prix du transport (26 francs pour cent livres), ce qui a contribué à l'augmenter c'est la difficulté de trouver des voituriers qui voulussent s'en charger. »

l'onor dell'arte, e quello di serbare all'Italia un sì celebre monomento, cui le strettezze di quella parrocchia prenunziavan prossima, e forse all'estero, la vendita, con nuova onta nostra. Tutto disse, e tutto invano. I ministri e i grandi, a cui ricorreva, lo ascoltavano con più o meno impazienza; e poi lo onoravano d'un benigno compatimento.

La musa delle arti (benchè nella contrada ancor non fiorisse il ministero Rattazzi), inutilmente invocata, rimase sorda ai nostri voti:

Nec venit ad duros Musa vocata Getas.
Ovid., *Trist.*

sozzi baracchieri dell'esercito trassinavano sul lastrico o sgualcivano nell'affastellarli, o laceravano nel caricarli, malamente incassati, su barocci che doveano carreggiarli al loro triste esilio. E affinchè schietta opera di ladroneccio avesse ognuno a giudicare quella, non solo erano espilate, come al governo appartenenti, le pubbliche gallerie, ma alcune altresì delle private, fra cui più specialmente quella de'marchesi Bevilacqua, doviziosa accolta d'antichi marmi, busti, statue, bassirilievi, tele classiche, e preziosità d'orificeria e di cesellatura.[1] Aveano pari destino gli eletti medaglieri delle famiglie Verità e Muselli di Verona. Vasi etruschi, vasi di bronzo e di preziosi mischi orientali, gemme e cammei di stupendo opificio, fra cui quello di Giove Egeo, noto fra gli eruditi; una raccolta di dugento manoscritti italiani, greci, latini, arabi, in pergamena, in carta serica, in papiro, cui non comprava nessuna moneta, erano tolti alle pubbliche librerie di Venezia e di Treviso. Così avveniva di quelli adunati nella biblioteca di San Daniele friulano, ove ai filologi indigeni e forastieri eran, sugli altri, di precipuo studio trentasei testi a penna più rari, fra cui

[1] Odiosa parte erasi assunta in quello spoglio della nostra patria un tale Arnauld, uomo di lettere, che, come veltro col naso al vento, sempre correa per borghi e per città annusando e sguaraguardando intorno ove fosse copia di cose preziose all'arte per piantarvi sopra gli artigli. Ignobile mestiere in chi dovrebbe dalla coltura dello spirito essere educato alla gentilezza dell'animo, e ripugnar perciò a fare calcolatamente, e senza pericolo, quelle rapine che il soldato fa esponendo la vita nell'effervescenza delle fazioni militari. Se il nome di quell'uomo spregevole è maledetto dagl'Italiani, ben lo è meritamente, e lo sia nei secoli de' secoli. Ma con qual doppiamento d'imprecazione si dovranno poi commemorare quegl'infami italiani, e non eran pochi! i quali, a danno dei lor concittadini, si faceano spie a' Francesi, per informarli delle private raccolte nelle città ove calavano quei lupi rapaci? Non crediamo che nel dizionario di nessuna lingua si trovi un epiteto abbastanza ignominioso per definire la turpitudine che porta un uomo a mercare con poca moneta il pubblico disprezzo, e figurare nel più vile mondezzaio della propria nazione.

otto anteriori al 1200. Si vedeano que' paltoni saccomanni entrar briachi e bestemmiando il nome di Dio, nelle chiese, ne'chiostri, nei monasteri, e sfracellarne o portarne via gli argenti, i bronzi, i marmi, le pitture, le lapidi sepolcrali o commemorative, documenti alla storia e all'antiquaria; e porfidi, e agate, e alabastri, e basalti; e l'urne delle tombe, e le are de' santi, tutto quello che non i soli dotti, ma tutti gli uomini ragionevoli, qualunque siane la condizione, ammirano o rispettano, o almen conservano. Que' sacri avanzi sfuggiti alle prime brutalità soldatesche, erano a furia di calci e di spintoni tratti sulle gradinate de' templi, e quivi fra scede, lazzi e disgustose giullerie di spavaldi masnadieri si vendevano alla tromba. Così furon buttati alla malora i più irreperibili cimelii dell' orificeria bizantina, una magnifica collezione d'antichi mosaici, e tutti gli smalti de' bassi tempi, spoglio de' secoli, delizia dei dotti, di cui eran ricchi i musei di quella città, che ignoranti subastatori vendevano a catafascio coll'impudente piglio di chi, perchè nulla conosce, tutto disprezza. Facea feroce attorniamento a quelle scene di piazza la più facinorosa bordaglia repubblicana, ispida e balenante di sciabole e di baionette, fra cui molti erano i cultori dell' arte che in certi momenti di bacchico entusiasmo s'avventavan colle scure e co' picconi a dar l'ultima mano ai soavi contorni di que' marmi, che prima erano stati accarezzati dallo scarpello di Fidia e di Prassitele, ovvero da quello ad essi rivale, d'Antonio Canova. E siccome ultime conseguenze dei tradimenti di Campoformio alla misera Venezia era la consegna che alla grifagna aquila bicipite dovea farsi di quel cadavere ancor palpitante, così più inflessibili alla ruba, più incuranti d'ogni riguardo su lei si gettavano i temporanei manigoldi, a cui era data in balía. Era quella truppa fron-

teggiata dal generale Serrurier, e come già volgeano al lor termine le politiche trattative, i saccheggiatori repubblicani operavano coll' ansia irrequieta di chi sia incalzato dall' ora. Prorompevano nell' arsenale, venerabile e maestoso monumento dell' antica potenza veneta sui mari; ne predavano tutte le artiglierie, e caricandole sulle maggiori navi del porto, sulle quali ancora ondeggiava il vessillo di San Marco,[1] le une e le altre spingeano verso le coste di Francia; invadean poi le grandiose canove delle provvigioni ov' eran deposti i fornimenti delle gomene, delle ancore, delle ferramenta; svaligiavano i fondachi del sale e del biscotto, quello del legname di marineria, mandavano a picco le navi più sottili, fracassavano quelle che ancora in costruttura stavano sulle suste; ardevano il famoso Bucentoro, ultimo avanzo della magnificenza dei Dogi, ricco di dorature e di rilievi, ricco su tutto di patrie ricordanze. Atti di rara brutalità segnavano l' estrema ora dei repubblicani francesi in Venezia, poichè quanto essi non poterono involare, malamente mutilavano, mostrando così disprezzo al giusto come al bello, e bassezza d' animo tanto maggiore, che infierivano contro un popolo infelice e oppresso da avversa sorte, e che con segni del più fiero odio manomettevano quelli che eglino stessi aveano traditi. Eran nell' Arsenale due monumenti cari a quel popolo, perchè ricordanze di sua storia di giorni più lieti, uno, il mausoleo dell' ammiraglio Angelo Emo, l' ultimo de' suoi grand' uomini di mare, opera ove amor di patria elevava a sublime grado il genio di Canova: l' altro, i quattro

[1] È fatto troppo notorio che tutto il naviglio da guerra de' Veneziani era stato condotto a Tolone dall' armata francese comandata dall' ammiraglio Brueys, il quale con forze superiori aveva sorpreso le navi venete adunate a bella posta nelle acque di Corfù per uno stratagemma ordito da Bonaparte.

cavalli enei di Corinto, lavoro di Lisippo, che il successore d'Enrico Dandolo involava al fanatismo sterminatore dei seguaci di Maometto. La mano dei predoni francesi mutilava l'uno, colla ragion del barbaro; colla ragion del forte rapinava l'altro. Parve destino di que' cavalli d'essere tolti ai barbari, per ricadere in man de' barbari.

Fra le vittime più miserande che segnassero quell'èra di rapacità, fu da noverarsi la più grande e ad un tempo la più perfetta opera d'uno de' primarii maestri della scuola venetà, le *Nozze di Cana* di Paolo Veronese, che una volta (*dum fata sinebant*) era il più bell' ornamento del monastero di San Giorgio Maggiore. La smisurata grandezza di quella tela ne facea malagevole l'imballamento, pericoloso il viaggio, certo l'eccidio. Ma che mai importava l'interesse dell'arte a chi solo per efferato orgoglio soldatesco ne depredava le opere, e le voleva a trofeo di sue vittorie? Il valico delle Alpi, il tragitto lungo e disastroso riduceano all' estremo quel capolavoro su cui già gravavan due secoli e mezzo. Guai se ad altro simile sgombero l'avessero dannato i vincitori del 1815, quando la spada restituiva ciò che aveva tolto la spada! I trabalzi della via, scotendo, logorando e poi sfondando quella sterminata imprimitura, alla patria dell'artefice ne sarebbe tornato soltanto alcun misero brano, per rimanervi a memoriale deplorabile d'una duplice barbarie. Se non che alla rapina opponeva Italia, conforme alla propria natura, la munificenza. Ad atto indegno di popolo civile, ella rispondea con atto degno di sè. Simile alla buona madre del giudizio di Salomone, ella preferiva abbandonare alla rivale il figliuolo vivo, anzi che riaverlo dilaniato cadavere.[1] Il perchè Antonio Canova, che dal

[1] Ecco ciò che scrivea Canova al Cicognara da Parigi in data del 2

pontefice Pio VII deputavasi a ricuperare le pitture e le statue involate dai Francesi allo Stato Romano, ce-

ottobre 1815: « La famosa cena di Paolo rimane qui. Sentirete dire che S. M. l' Imperatore d' Austria volle sapere il mio avviso su questo punto, per giustificar le ragioni che s' adduceano onde lasciarla qui, e fare un cambio; le quali erano in sostanza che conveniva tagliare in pezzi la tela, la quale diversamente non era trasferibile senza espressa rovina. » Le instanze fatte dal re Luigi XVIII indussero Pio VII ad abbandonare in Francia alcune altre delle nostre spoglie, fra cui la statua colossale del Tevere e la stupenda Pallade di Velletri. Cotal cedevolezza verso i boriosi devastatori d' Italia mostrò certo elevata a eroico grado la cristiana virtù del perdono nel capo della cristianità, ma agli occhi degl' Italiani parve eccessiva verso chi tanto erane immeritevole. Il preteso cambio fatto in tal occasione dalla Francia non le riuscì troppo svantaggioso, avendo, a compenso della più stupenda tela del Calliari, mandato a Venezia un povero quadro di Girodet, notabile per l' ammanierato del disegno, e per quel colorito biglo e verdiccio, che è proprio di tale artista, soltanto ammirato presso i suoi connazionali. L' imperatore Alessandro che, impadronitosi di Parigi co' suoi alleati, vi volea recitar la parte del vincitore magnanimo, misurando da tartaro l' importanza che aveva presso i popoli inciviliti la ricuperazione de' monumenti nazionali, e facendo il generoso dell' altrui, volea che rimanesse in mano de' Francesi tutta la preda tolta da essi nelle varie contrade d' Europa; ma per buona sorte vi si opposero Austria, Prussia ed Inghilterra. Si mostrava più vivamente sdegnato di tal proposta il duca di Wellington, che, in un opuscolo, pubblicato per suo ordine, diceva queste notevoli parole: « Selon mon opinion, ce serait une chose injuste que les souverains accédassent au désir de la France. Le sacrifice que permettraient les souverains serait impolitique, et leur ferait perdre l'occasion de donner aux Français *una grande leçon morale.* » Siffatta lezione fu una delle più umilianti alla boria naturale dei Francesi, che in virtù d' una logica, dettata da un lungo abito di prepotenza, trovavan giusto bensì il togliere, ma ingiusto il restituire. Onde il costringerli a tanto dicean essere privarli del frutto onorevole di lor vittorie *(c'est nous priver du fruit sacré de nos victoires):* nè badavan esserlo altrettanto di lor tradimenti; come ad ogni pagina lo dichiara la storia di que' tempi. La differenza era che essi aveano abusato della vittoria per ispogliare le nazioni soggiogate, mentre queste, vincitrici alla lor volta, ne usavano per riprender solo le proprie spoglie. E mentre avean tal possa da rendere a Francia il trattamento che avea loro inflitto, elle per generosità se ne ristavano. Il fermento e il piglio minaccioso della plebe parigina necessitò in quell' occasione la presenza della forza militare. Solo in mezzo a una fila di baionette poterono i quadri del Museo Napoleone essere staccati dalle pareti e caricati sui carri. E per quanto ne fosse ingiusto il possesso, fu degno di lode, e inspirato da amor patrio, il rifiuto generoso che facchini e carrettieri francesi fecero

deva allora agli amici dell'arte ciò che avrebbe negato ai nemici della patria; e per serbare all'ammirazione

allora di prestarvi l'opera, cosicchè fu mestieri valersi dei soldati che armati e numerosi assistevano all'atto. L'esercito piemontese, dopo essersi impadronito del Delfinato, ed aver concorso all'occupazione della provincia Lionnese, non si era più avanti inoltrato. Convenne perciò che il regio commissario L. Costa, deputato alla ricuperazione dei nostri monumenti d'arte, in assenza delle forze piemontesi, ricorresse a quelle degli alleati, e trovò nell'onorevole conte De Müffling, generale prussiano e governatore di Parigi, la più valida assistenza. Stimiamo far cosa gradita ai nostri lettori trascrivendo qui la lettera che il Costa scrivea al conte Thaon di Revello, nostro ambasciatore a Parigi, per rendergli conto di tale avvenimento.

« *A M. le Comte de Revel, Ministre de Sardaigne à Paris, le 11 octobre 1815.*

» D'après les arrangemens pris par V. E. avec le général de Müffling, gouverneur de Paris, j'ai été autorisé à pénétrer dans la Galerie du Musée, où j'ai procédé à l'enlèvement des tableaux appartenant à S. M. le Roi.

» C'est à l'aide d'un ordre de ce général, dont j'étais porteur, que j'ai pu, au besoin, reclamer main-forte, et saisir bon gré, malgré, les objets que l'on ne voulait pas rendre. (*) Il a été heureux pour moi de faire la connaissance de M. Meyern, capitaine de l'état major autrichien, car cet homme prit un vif intérêt à notre cause, et m'aida beaucoup dans toutes mes opérations.... On a recouvré le premier jour les quatre Elémens peints par l'Albane. Le jour suivant (samedi 30 septembre) je me suis transporté de bonne heure au Musée, et j'ai fait détacher plusieurs de nos tableaux. On en a laissé sortir quelques uns, mais tout-à-coup on vint me dire de la part de M. Lavallée, Secrétaire de l'Administration du Musée, que tout enlèvement était suspendu, et que je ne pouvais plus faire sortir le reste des tableaux qui restaient à détacher. M. Lavallée lui-même me dit que cette mesure était la suite des ordres qu'il venait de recevoir. Mais, comme on le

(*) Diamo qui la traduzione del *Permesso d'entrata* al Museo Napoleone, dato dal generale De Müffling al nostro regio commissario. Si vedrà in esso come egli in niun modo adulasse i Francesi. L'originale è in tedesco La traduzione italiana vi si trova annessa nel cartolare serbato ai Reali Archivi.

Pieni poteri dati dal maggior generale De Müffling all' avv. L. Costa.

« Il sig. avv. Costa, commissario di S. M. il Re di Sardegna per richiamare i quadri *rubati* anteriormente dai Francesi, ha ottenuta la licenza di rimuoverli dalla Galleria del Museo L'uffiziale di guardia è dunque richiesto a lasciare il detto signor Costa affettuare codesta facoltà, ed a prestargli assistenza militare, se mai ne fosse bisogno.

Parigi, 29 settembre 1815.

Il Maggior Generale Governatore di Parigi
Conte De Müffling. »

del mondo quel monumento dell' ingegno italiano, eragli forza abbandonarlo esule e conquassato in una terra

verra mieux dans la suite, ces ordres étaient imaginaires, et je suis très-persuadé que cet empêchement n'avait d'autre cause, si ce n'est la faiblesse de la garde, qui n'était composée dans ce moment que de huit hommes.

» J'ai cru de mon devoir d'instruire M. le général de Müffling de ce qui se passait, et il eut la complaisance de me faire accompagner au Musée par un de ses aides-de-camp. Aussitôt on engagea M. Lavallée à produire les ordres qu'il prétextait avoir reçus, ce qu'il ne put faire, et on le menaça de le faire arrêter s'il eût mis de nouveaux empêchements à mes opérations. La garde prussienne fut portée à cinq cents hommes, et j'ai pu alors continuer le recouvrement de nos tableaux.

» Il m'importait de recouvrer de préférence les meilleurs et les plus précieux parmi nos objets d'art, et j'ai en conséquence donné l'ordre de détacher le chef-d'œuvre de Jules Romain, qui représente le Martyre de St-Etienne. Ce superbe tableau était placé à côté de la Transfiguration de Raphaël, et on disait que la ville de Gênes en avait fait présent à Napoléon Bonaparte. Je n'ai pas cru devoir m'arrêter à ces oppositions, car je savais très-positivement que l'année passée même, la ville de Gênes, avant sa réunion au Piémont, avait réclamé ce tableau, ainsi que plusieurs autres. M. Lavallée voyant que j'étais résolu à prendre ce tableau, prit le parti de tenter d'exciter une émeute populaire à la Galerie. Il se mit à haranguer. Il disait que c'était un *vol*, une *violence*, une *injure* que l'on faisait à la nation française; que, lui vivant, ce tableau ne serait point sorti du Musée, qu'il invoquait le secours des bons Français, et quantité d'autres choses propres à exciter des troubles. Toutes ces circonstances pouvaient en faire craindre. Le jour était fini: on n'y voyait plus clair. Beaucoup de monde était dans les salles du Musée; et on n'entendait que les mots de *coquin, voleur, vandale* etc., etc.

» Dans cet état de choses j'ai fait cerner le tableau par une vingtaine de soldats, j'ai placé des sentinelles à l'issue des escaliers et à toutes les portes intérieures, et je me suis placé à côté du capitaine de la garde, pour être à même de faire promptement arrêter M. Lavallée, si je m'étais aperçu que ses tentatives produisaient quelque effet. Mais heureusement il ne réussit pas à exciter les troubles qu'il désirait, et j'ai pu faire sortir le tableau, que M. Lavallée accompagna, en criant, jusque sur la place.

» Jusqu'à présent aucun objet n'était sorti du Musée avec autant de difficulté. La fermeté et le sangfroid que j'ai montrés en cette circonstance produisit un effet excellent, c'est-à-dire que depuis ce jour je n'ai plus été troublé dans mes opérations.

» V. E. est informée que tous nos tableaux n'étaient plus dans la galerie: on en avait caché et enfoui plusieurs. Il n'était pas prudent d'en faire une demande spéciale, car on aurait pu me répondre que ces tableaux

straniera. Ma per una di quelle disposizioni che sembrano emanare dalla suprema giustizia, era tale spogliazione vendicata più tardi da una mano micidiale che, a vendetta della nazione spogliata, si levava dalla nazione spogliatrice. La boriosa ignoranza d'un restauratore francese, l'Erostrato di quel monumento, compieva in pochi istanti una ruina, a cui non era bastata la mano

n'existaient plus au Musée. Pour réussir avec sûreté, j'ai gagné un des subalternes du Musée, qui m'a indiqué précisement l'endroit où les tableaux étaient cachés. Je les ai réclamés alors, et on a été obligé de me les rendre. C'étaient deux superbes Wouwermans, le Paul Potter, deux Vanderwerfs, un Mieris et un Gérard Dow.

» Tous nos objets n'ont pas encore été retirés du Musée. Il y reste encore quelque chose, mais j'espère d'en achever l'enlèvement dans le courant de cette semaine. C'est à la vigilance et à l'adresse de M. le Comte della Valle que nous devons le recouvrement de deux tableaux qui étaient déposés dans une maison particulière. Ce sont deux beaux paysages de Griffier.

» Pour ce qui est des objets de sciences et arts qui se trouvaient à la Bibliothèque du Roi, il m'a été très-facile de les retirer. Je ne saurais assez me louer de la bonté et de la bonne foi de MM. les directeurs. La violence n'y a été qu'apparente.

» J'ai l'honneur d'adresser ci-joint à V. E. la note des tableaux recouvrés, et celle que j'ai retirée du Cabinet des Antiques. (*)

» Agréez, etc., etc. »

(*) Leggiamo in una lettera, scritta dal Costa al conte Napione, un fatto per cui si dimostra che ad un'epoca in cui la nazione francese si dichiarava spontaneamente la più incivilita del mondo, rinnovava però atti che dimostravan non solo cortigianeria, ma pravo gusto artistico, di cui appena si trova esempio all'epoca della barbarie. In alcuni scavi fatti nel territorio di Susa al principio del secolo, erano stati scoperti due torsi romani in marmo di Luni: di ottimo stile e di fino lavoro, benchè infranti ne fossero il capo e le estremità. Gli antiquari attribuivano l'uno a Cesare, l'altro ad Augusto. La celebrità di quelle statue le fece, coll'aiuto dei nostri infrancesati, avviare a Parigi, ove il direttore del Museo d'antichità, intento ad aggraduirsi l'imperatore, faceane collocare la testa sul torso che rappresentava Augusto. Un tal fatto parve precisamente rinnovato da Cesare, quando, sulla statua d'Alessandro, opera di Lisippo, eretta nel Foro, surrogava il proprio capo a quello dell'eroe macedone, ovvero da Attila, quando, essendo in Milano, sostituiva la propria all'effigie dell'imp. Teodosio II, ivi rappresentato trionfante; fatti che ambedue ebbero la riprovazione dell'arte e della storia Ecco il testo di quella lettera: « Alla cassa dello Archivio di Genova unironne altre che conterranno qualche quadro che rimase in magazzino, i cristalli di monte, parecchi libri e manoscritti ed il busto in marmo da cui si potrà torre la testa, che è antica, per collocarla sopra uno dei Torsi secusini, il quale ne è privo, poichè non ho stimato di lasciarvi quella che v'era qui, cioè la testa di Bonaparte. » (Parigi, 30 marzo 1816) R. Archiv.

distruggitrice del tempo.[1] A questo fatto, che potrebbe dirsi appartenere alla barbarie incivilita, ne opporremo uno proprio della barbarie più primitiva, il quale avvenne quando la città di Perugia era occupata la prima volta dalle forze della repubblica francese. Volendo uno di quei generali impadronirsi d'un quadro di Pietro Perugino, dipinto su tavola, rappresentante un'*Ascensione del Signore,* che, qual cosa rarissima, coperta d'un velo, si custodiva nella chiesa di San Pietro; i soldati, o incalzati dal tempo, o inesperti al lavoro, non riuscendo a staccar quella tavola dal muro, dato di mano a un'accetta, e a gran furia percuotendola, ne vennero a capo sì disacconciamente, che tutte le figure degli *Apostoli* situate sul primo innanzi di quella composizione, n'ebbero mozze le estremità inferiori, come ancor si vedeano parecchi anni dopo nel pezzo ivi rimasto, che quei monaci mostravano ai forastieri, qual memoria di coloro che si vantavano di appartenere alla nazione più incivilita del mondo.[2]

[1] Trovasi tal dolorosa avventura narrata da un uomo autorevole per dottrina nella storia e nella teoria dell'arte, Gustavo Planche. Il quale nell'opuscolo periodico intitolato: *La Revue des deux Mondes* del 15 novembre 1854, rintuzzando vittoriosamente i deboli argomenti con cui il direttore del Museo imperiale difendeva la propria causa, dimostrò come un tale Mortemart esercitante quella nefaria professione, il cui pennello ha forse distrutti altrettanti quadri, che la spada degli Eruli e dei Goti, essendosi per ordine del primo accinto a fare scomparire alcune fenditure e incartocciamenti su quella tela, turate che ebbe le une con mastice, e riparati gli altri con mollificativi, si risolveva da ultimo, affin di ravvivarne il colore, a passare su tutta la superficie pitturata una vernice assottigliata con acqua ragia, il cui immediato, deplorabilissimo effetto era di distruggerne tutte le velature, e togliere a quell'archetipo del più bel colorito paolesco il suo primitivo splendore. Riferiamo qui le stesse parole dello scrittore: « On a voulu revivifier les Noces de Cana, les rajeunir, et leur donner plus d'éclat; on a tout simplement enlevé les glacis, qui concouraient à l'harmonie de cet admirabile ouvrage. L'accomplissement d'une bonne pensée, confié à des mains inhabiles, entraine trop souvent des conséquences funestes. »

[2] La considerazione del carattere proprio del nostro argomento ove

Lungo oltremisura riuscirebbe quest'articolo se tutti volessimo registrare i lamentevoli guasti che toccarono non solo ai quadri e alle statue, adornanti la nostra comune patria, ma altresì ad ogni maniera di rarità, conservate nei pubblici e nei privati musei, nelle chiese, nei monasteri. Durante quella malaugurata invasione, non solo gli offendevano i proietti, che il cannone francese o austriaco vomitava sulle nostre città, ma la sciabola, la baionetta, e perfino il calcio dell'archibugio, gareggiavano a farsi stromenti d'eccidio in mano al gregario debaccante nel delirio che eccita fra le belve umane la frenetica sete del sangue. Ma troppo altamente è riposta nella nostra memoria la traccia dell'esiziale ruina che quel turbine devastatore lasciava sul suo passo, per non levar qui ancora una parola di maledizione contro que' malnati, che sì avidamente spogliavano, e sì orgogliosamente calpestavano la sacra terra della patria nostra. Assai c'intronarono l'orecchio pel corso d'un mezzo secolo i servi encomi tributati a quello che, con mano di ferro, teneva inginocchiata sotto il suo giogo l'intera Europa. Assai risonarono le palme dei troppi Italiani plaudenti all'oppressore d'Italia. La Dio mercè si scossero pur finalmente dal lungo letargo i popoli, e sentirono qual pondo avea la spada del gran soldato sul globo della terra, quando milioni di volontà stavano in lance con una sola; quando incatenati al suo carro, fremeano il pensiero e la libertà dell'uomo. Le nazioni, fatte giuste da tardo discernimento, ammiraron le gesta del

si espongono i danni che la conquiata fa all'arte, dee distogliere i nostri lettori dall'equivocare sul significato di queste parole le quali ben lungi dall'intendere all'offesa d'una nazione generosa che fronteggia l'incivilimento, solo rimpiangono i vari eccessi a cui ella trovavasi strascinata in circostanze del tutto anomale; eccessi che, condannati da lei medesima, sempre più lo saranno da tutti gli altri popoli, a misura che il progresso e il gentil costume si volgarizzeranno nell'umana società.

guerriero, detestarono l'autorità del despota. La storia sollevò dal fango il libro de' suoi annali, e la verità, sprigionata dalla pesante atmosfera che la soffocava, si levò radiosa sul libero orizzonte. È tempo che anche l'arte italiana erga una colonna infame a quegli empi profanatori, che, assalendola, benchè inoffensiva, ne' suoi stessi santuari, osaron sopraffare la divina opera del genio coll'opera brutale della forza. Ora che è cessato il tuono del cannone repubblicano, e che il suo fumo caliginoso più non ingombra il cielo d'Italia, dee pur cessare ad un tempo quella lunga allucinazione che ci allibbiva di stupida ammirazione sul passo delle barbare coorti. Consideriamo, con occhio illuminato dalla verità e dalla filosofia, quelle pompe guerresche, e vedremo come ai fatti gloriosi frequenti pur si tramezzassero gl'ignominiosi, e come l'oro e le gemme che rifulgeano su quei vestiari da eroi, spesse volte non fossero che orpelli e lustrini da istrioni. Le scene della storia, massime se essa sia dettata sotto il torvo cipiglio del despotismo, ci sono ordinariamente esposte come avviene sui teatri, a un dato punto di vista, da cui considerate producono un effetto prestigioso che ci affascina; ma se si passasse dietro alla scena, durante l'azione spettacolosa che vi si rappresenta, si vedrebbe il più delle volte da qual rozzo meccanismo, e con quali ignobili materie siano prodotte le illusioni che ci maravigliarono, e allora sparirebbe a un tratto ogni loro incanto. Le ricerche da noi fatte nell'Archivio Reale, ove si serbano i documenti autentici delle spogliazioni toccate alla nostra patria, di cui, mezzo co' tradimenti, mezzo colle armi, s'erano i Francesi impadroniti,[1] ci pongono in grado

[1] La storia ha ormai poste in piena luce le mene tenebrose e la politica machiavellica adoperata dal governo consolare di Francia per provocar la caduta così della Repubblica di Venezia, come del nostro re Carlo Emma-

di far penetrare i nostri lettori dietro la scena del teatro istesso che s'apriva nella nostra capitale l'anno 1799. Così facendo avverrà che dopo avere noi considerati gli eroi repubblicani in tutta la sublimità storica e guerresca, impressa loro dalle alte geste che compierono, gli abbiamo quindi sott'occhio in un arnese più dimesso, fatti umilmente tributari a varie di quelle debolezze che affliggono l'umana specie. Onde dopo aver visto figurare sul palco scenico le spoglie opime che que' vincitori portavano al loro Campidoglio, quali erano i mirabili segni delle nostre arti, i manoscritti rari,[1] i libri di storia, di paleografia, d'archeologia, le più terse pagine degli Aldi, de' Minuziani, de' Gioliti e de' Torrentini, ricordi venerandi de' secoli, furati alle reggie o agli istituti pubblici, per cui menavan chiassose gazzarre per le città, o si coprivan di palme e di corone; passando noi dietro la scena vedremo ad un tempo la singolare attività con cui quegli stessi eroi, scendendo da' lor carri trionfali, e salendo negli appartamenti delle case reali e private, quivi con quelle mani formidabili che tante volte avean guidato gli eserciti alla vittoria, s'adoperavano a portar via le ricche mobilie d'ogni specie,

nuele IV. Nel libro intitolato: *Mémoires tirés des papiers d'un homme d'Etat sur les causes secrètes qui ont déterminé la politique des cabinets dans les guerres de la révolution*, si trovano partitamente narrati tutti gli affronti e le soperchierie con cui quell'infelice monarca era precipitato dal trono. Anche nelle storie del Botta le prepotenze e le frodi praticate dai Francesi nell'invasione del Piemonte, e i bassi tradimenti con cui manomessero un re leale e generoso, vennero flagellate con veemenza di parola, doppiata da ira in un cuore pieno d'amor patrio.

[1] Fra questi i più preziosi erano i seguenti, che tutti vennero ricuperati dal regio commissario nel 1815:

Lactantii Firmiani, *Epitome Divin. Institutionum*, Ms. del V secolo.

Pyrrhi Ligorii, patritii napolitani, civisque romani, opera, Ms. del secolo XVI.

Petri Jofredi, *Historia Alpium Maritimarum*.

(Cart. del R. Archiv.)

gli scrigni pieni di gemme e di diamanti che trovavano frugando ne' ripostigli, e le posate, e gli attrezzi, e i vasellami d'oro e d'argento, e (se di questa materia) perfino i vasi stessi destinati ai più abbietti usi domestici. Vedremo come infervoriti all'opera, affaccendati e trafelanti, essi non isdegnassero prestare le illustri destre ad affardellare gli arazzi delle pareti,[1] le tende delle finestre, le cortine de' letti, e le coltri, e le materasse, e le lenzuola; genere di trofei di carattere meno epico, e a cui per verità sembra che mal s'addicessero gli allori incoronanti il capo di quei magnanimi, che a piene bracciate andavano onusti di quella roba;[2] roba

[1] Il più prezioso di questi era un arazzo di Fiandra disegnato da Raffaello Sanzio che la duchessa Vittoria di Sassonia Hildbourghausen avea ceduto a Carlo Emmanuele III. Il tessuto avea 7 rasi d'altezza, e 75 di lunghezza, e rappresentava la favola di Mercurio. Il re avea corrisposta alla duchessa un'annua pensione di 3000 lire, per contratto in data del 6 settembre 1745. Quest' opera preziosa è nel novero di quelle che più non vennero ricuperate, e a cui si applicano le parole che il nostro regio commissario in Parigi scriveva al conte Napione in data del 6 aprile 1816: « I Commissari francesi, spogliando noi, pensavano pure a rivestire sè stessi. »

[2] Questi episodi che molto naturalmente s'intrecciano alla materia che trattiamo, suggeriscono un'avvertenza. Quando taluno s'incontri, come, a modo d'esempio, avviene a chi visiti la sala dei marescialli nel palazzo delle Tuileries, al cospetto di quegli eroi che grandeggiavano a spese nostre in quell' infelicissima epoca, nel mirarli noi così superbamente atteggiati in mezzo al fumo e al fuoco delle battaglie, ci sentiamo talora sopraffare da quel piglio d'autorità e di grandezza. A moderare alquanto l'eccesso di una tale sopraffazione è allora rimedio opportuno un semplice atto della fantasia, per cui a quella movenza guerresca, suggerita dalla storia, se ne sostituisca un'altra egualmente dedotta dalle sue pagine, ma più familiare. Si supponga cioè che quelle stesse mani, che così imperiosamente stringono la spada o il bastone del supremo comando, siano invece atteggiate a stringere un sacco di danari, o un astuccio di gioie tolti da un armadio, azioni che in alcuni di essi (lo sa l'Italia) succedeva a quella prima; e si vedrà che lo slancio della nostra ammirazione verso quei celebri personaggi sarà così ridotto ad un grado un po' meno esagerato.

Si noti che in altri paesi le spogliazioni avvenute poterono rivestire un'apparenza di legalità o confarsi coll' idea della conquista, perchè avean sembianza di stipulazioni convenute in un trattato, imposto per verità dalla

che costituisce le spoglie opime con cui sogliono celebrare i propri trionfi i piccoli conquistatori che tornan da svaligiare le case, o le chiese, senza che per ciò essi ne vengano in tal boria da redimirsi di laurei serti, e decretarsi di simili ovazioni. Che anzi fanno essi ogni lor possa per celarli modestamente alla cognizione del pubblico, e soprattutto dei magistrati, i quali, allorchè ne hanno indizio, togliendo irreverentemente a tali imprese il prestigio marziale con cui vennero talora nobilitate, e dando lor nome di furti, invece di decretare il trionfo a siffatti conquistatori, gli condannano al remo, o al patibolo. Ma il mondo ancor si governa in questa, come ne era costume in altre età, glorificando il furto e il sacrilegio in grande, sol castigandolo in piccolo, secondo la sentenza d'un antico filosofo: « *sacrilegia minuta puniuntur, magna in triumphis feruntur.* »[1] Si dee congetturare che il fulgore di gloria, emanante dalle ruberie dei nostri capolavori, producesse sulla generalità degli spiriti un sì inestimabile abbagliamento, da far sì che le conquiste delle masserizie domestiche, loro compagne indivisibili, si trovassero in certo modo assorte

prepotenza del forte armato al debole e inerme, come nel trattato di Tolentino; ma nella nostra contrada nulla eravi di simile. È fatto chiaro e lampante nella storia, che il nostro re Carlo Emmanuele IV, alleato della Francia e osservatore dell'alleanza, era violentemente e proditoriamente deposto dal soglio, e il suo stato ingiustamente occupato dai repubblicani. I generali che vi avean il comando, come Fiorella, Dupont, Soult, Jourdan, non avean nessun diritto d'appropriarsi le cose preziose che trovavano di lor gradimento nel palazzo di quel principe, e appropriandosene, come fecero in buon dato, e le più doviziose, in gioie, argenti e pitture, altro non fecero se non una pura e semplice ruberia che i nostri tribunali non poterono punire, perchè quelli erano assistiti da migliaia di baionette.

È giusto pertanto che la inflessibile storia, additando sull'istesso capo giunta all'alloro la mitera, renda a tali uomini l'appellazione che pei fatti indegni meritarono, e che ammirando quanto fecero di glorioso, ne sottragga quanto fecero di vituperevole.

[1] M. Ann. Senecæ, *Epist.* 88.

in quella grande irradiazione, e venissero per tal motivo poste in dimenticanza; cosicchè, da Carlo Botta in fuori, gli storici o le ignorarono, o le tacquero. Ma noi che non le abbiamo ignorate, e che, quantunque allora giovinetti, n'eramo pur testimoni (*quæque ipse miserrima vidi*), noi ci reputiamo in dovere, non solo di non tacerle, ma d'esporle apertamente ed anche minutamente in queste pagine, ordinandovele in tutto il contrasto che la schifosa loro abbiettezza produce colla celebrità delle gesta preclare che sole rimasero impresse nella memoria degli uomini; onde quelli fra'coetanei che, soltanto per tradizione, n'ebbero notizia, vie meglio conoscano di qual natura siano i conforti che derivano ai popoli dalla venuta dei forastieri, la quale sempre ha il corredo medesimo d'onte, di iattanze, d'angherie, di devastazioni, qualunque sia il lato da cui essi prorompano nel patrio fine. Ogni linea dello scritto che stiam per mettere sott'occhio ai nostri lettori, è un cartello d'infamia, che rimarrà affisso sul dorso dei depredatori repubblicani. E così a misura ch'essi difileranno alla nostra presenza, gli vedrem discendere dal trionfo alla gogna, e udrem mutarsi in acuto sibilo il clamoroso applauso de'popoli. Fra essi v'han nomi che suonano illustri. Nè però dee tacersi la verità. Chi scrive cose appartenenti alla storia, è narratore, non riformatore dei fatti. Se son riprovevoli, peggio per chi li produsse. Dire il vero è giustizia, palliarlo, piacenteria. Ci avverrà d'incontrare un nome glorioso all'Italia, quello di Carlo Botta, di cui ci era vanto l'amicizia, come debito l'ammirazione. Lo fece errare giovenile entusiasmo di libertà. Stimò potess'ella venire all'Italia, che non può, dallo straniero. Ma niuno fu di lui più severo a giudicarsi, più generoso a ricredersi. Onde a lui appartiene la stima e la riverenza dei posteri.

Ecco ora, in tutta l'ingenuità del suo linguaggio e del suo stile, il documento del reale archivio: [1]

Gioie, Argenti, Quadri, Mobili ed altri effetti esistenti nei Reali Appartamenti di Torino stati presi dai Francesi allorchè invasero gli stati di S. M. nell'anno 1798 e nei successivi.

Il signor segretario di gabinetto cavalier Dellera consegnò ad un ingegnere francese per nome Navarre, munito d'ordine in iscritto del generale Grouchy, le carte geografiche e le altre particolari esistenti negli Archivi interni, secreti del reale palazzo, le quali furon dal medesimo seco trasportate.

Ne' primi giorni del mese di febbraio 1799 si fece istanza dal commissario di guerra Vart, dall'agente delle finanze Permont e dall'agente del governo francese Aymar, affinchè si aprisse il gabinetto delle gioie che sino a quel tempo era stato chiuso, essendosi sempre dal sottoscritto assicurato che nulla più vi esisteva. Convenne dunque far avvertire il signor Turinetti, custode delle gioie, il quale aveva tuttora presso di sè le chiavi della porta e delle guardarobe del gabinetto suddetto: onde venne, ed apertolo, si vide, con grande sorpresa del sottoscritto, sortire una gran quantità di diamanti, anelli, tabacchiere, una spada, fibbie, collari dell'Ordine supremo della Santissima Annunziata, guarnito il tutto di brillanti; collari in oro dell'Ordine suddetto, ed altri molti effetti preziosi ivi rinchiusi, de' quali se ne fece l'inventario e l'estimo dal gioielliere Colla, senza che il sottoscritto ne abbia mai potuto ottenere dai Francesi una copia.

[1] Si trova esso nello scaffale che ha per titolo: *Categoria delle Gioie e Mobili.* I quadri, come di ragione, faceano parte di questi.

L'argenteria tutta che si trovò nei reali appartamenti, capifuoco, plache, cornici ed altre guernizioni, come pure quella che si trovava nel magazzino interno del palazzo, quella esistente presso il custode della medesima, Regis, quella che adornava la cappella reale del santissimo Sudario, passò dalle mani de' commissarii francesi alla Zecca per esservi ridotta in moneta, salvo però quella che i commissarii francesi si appropriarono. Quella presa nei reali appartamenti è la seguente:[1]

Nella piccola tribuna vicina alla cappella reale, due piramidi d'oro del peso di libbre tre circa.

Nella camera delle porcellane due girandole d'argento del peso otto lire (*sic*) circa.

Nella camera dei Solimene due altre del peso sei libbre.

Nella camera da letto della regina due benedittini di argento del peso libbre dieciotto circa.

Nella camera da letto del re, altro simile di peso libbre due.

Nel Gabinetto della seggetta, la fontana ed il bacile, (*cantero*) d'argento di peso circa cinquanta libbre.

Nel gabinetto del rondò ventitrè paia capifuoco guarniti in argento di peso, tra tutti, libbre 140 di puro argento.

Tre benedittini d'argento in peso libbre due.

Nell'appartamento della principessa di Piemonte la fontana e il bacile d'argento (*della seggetta*) in peso libbre otto circa.

Nel magazzino interno del palazzo la gran toaletta d'argento indorato della fu regina spagnuola con tutti i piccoli accessorii in oro.

[1] In un registro serbato nel R. Archivio l'argenteria consegnata al custode Vittorio Amedeo Regis è fatta ascendere al peso di 4118 marchi di puro argento, e 3414 marchi quella d'argento indorato.

Due toalette di argento indorato della fu regina Clotilde di Francia.

Due grandi casse, una delle quali racchiudeva tutto il necessario per guarnire una camera, cioè candelieri, plache, e simili mobili in argento, e l'altra un servizio da tavola per otto persone, il tutto in argento.

Un'altra cassa con tutto il necessario in argento per una colezione.

Ventiquattro plache d'argento massiccio.

Venti altre guarnite in argento.

Due grandi urne di argento che erano ai piedi del letto della regina, di peso tra tutte due libbre settantacinque.

Due statue della Vergine in argento.

Una mazza di argento indorato.

Un paniere di argento.

Una piramide e due vasi in argento.

Cinque vasi grandi d'argento indorato.

Una grandissima caffettiera d'argento.

Dodici tazze d'argento indorato.

Due grandi capifuoco per la galleria a piramidi d'argento.

Rimaneva ad aprirsi lo scrigno esistente nella camera da letto della regina, il che fu forza pure di eseguire alla presenza dei signori Amelot e Aymar che ne ritirarono la chiave, e gli effetti in esso rinchiusi, consistenti in alcune tabacchiere e bisotterie, ebbero la stessa sorte di scomparire senza che se ne sia più saputa nuova.

Comparve quindi la Commissione stabilita dai Francesi sotto nome di Commissione delle Arti, la quale intraprese la formazione dell'inventario delle statue, de'quadri, ed altri effetti relativi alle arti. La Commissione era composta di un Francese, per nome Legrand,

che dicevasi architetto, del primo pittore Pécheux, scultore Collini, incisore Porporati, pittori Berger, Revelli e Pécheux figlio, i quali fecero la scelta de' quadri che dissero doversi mandare a Parigi, e che si fecero trasportare alla casa del suddetto Legrand, nella seguente qualità e numero, secondo la nota stata rimessa dal concierge Deville al sottoscritto, il quale non ebbe più campo a presentarsi dopo che dal commissario francese Amelot se gli fece intendere non essere più necessaria la di lui ingerenza ne' reali palazzi, onde si ridusse a registrare le relazioni che gli venivano regolarmente fatte dal concierge Deville ed assistente Mazziotta come qui appresso.

Oltre i quadri, si presero nel medesimo tempo i seguenti effetti:

Un' armadura compiuta alla turca, consistente in un paio di pistole, una carabina, due pugnali coi loro foderi, un' ascia d'arme, un elmo, i bracciali, una gualdrappa, un pugnale di forma triangolare, una coda di cavallo e una lancia. [1]

[1] Fra le armi antiche di lavoro pregevole che vennero rapite dai Francesi, varie si trovavano adunate in una vasta sala dell'Arsenale a cui erau decorazione. Fra le carte del R. Archivio si trova la presente nota:

Oggetti di ragguardevole valore derubati all' arsenale di Torino dagli agenti della Repubblica francese.

« Armature antiche usate ed assortite per vestire li militari a piedi ed a cavallo, consistenti in borgognotti, elmi, bracciali, guanciali, corazze o usberghi, scudi e altre armi difensive, fra cui se ne contavano moltissime dorate o guernite di bassirilievi, già usate dagli antichi sovrani della R. Casa di Savoia ec. ec., armi da taglio e da percossa; modelli di macchine e d'artiglierie fatti dal De Antoni, il cui *Trattato* venne tradotto in francese, tedesco ec.

» Fra questi ultimi erano più particolarmente lavorati due cannoni di bronzo, sul modello da 32 libbre piemontesi, costrutti sotto la diligenza e propria direzione delle LL. AA. Reali, i principi di Francia, duchi d'Angouleme e di Berry, i quali oltre il nome e lo stemma del re Vittorio

Due altre armadure.

Il modello della piramide di piazza Navona di Roma, in argento, dentro il suo stucchio. »

Segue il tenore d' una spedizione composta di quarantacinque dei più preziosi quadri [1] appartenenti all'an-

Amedeo III, a cui furono dedicati e presentati, portavano la seguente inscrizione :

VICTORIO . AMEDEO
PII . GRATI . OBSEQUENTISSIMIQUE . NEPOTES
MONUMENTUM . AERE . PERENNIUS
SI . QUA . FATA . ASPERA . RUMPANT
OLIM . FORSAN . OBLATURI
ENGOLISMATUM . BITURIENSIUMQUE
DUCES
DUM . AUGUSTAM . TAURINORUM . DEGERENT
PATRIAM . FUGIENTES
IBIQUE . ARTIS . BELLICÆ . RUDIMENTIS
INFORMARENTUR
REI . BELLICÆ . TORMENTARIÆ . ARTIS . PRÆFECTO
DE . SALUCES

AMBO FRATRES ASSIDUAM CENTURIONUM ZINO ET QUAGLIA
OPERAM ANIMO INFIXERE AC ÆRE COLARUNT . ANNO MDCCXCII.

» Vennero altresì portati via dai Francesi varii pezzi mineralogici assai preziosi in oro, argento, platina, e topazi, rubini, ametiste, lapislazuli, granate, e altri generi.

Torino, 14 agosto 1815.

Firmato : QUAGLIA
Colonnello del Corpo R. d'artiglieria. »

[1] Troppo lungo riuscirebbe quest' articolo qualora vi giungessimo il catalogo delle tele a noi involate dai repubblicani francesi, la maggior parte delle quali tornava alla R. Galleria, onde ci limiteremo a menzionare soltanto una parte di quelle più preziose perchè opere di primari maestri, che più non si poterono ricuperare, e che sole basterebbero a farci maledire la barbarie di quei conquistatori.

« Una Madonna, di Raffaello Sanzio. — Giove che rapisce una ninfa, del Correggio. — Una Vergine, di Pietro Perugino. — San Matteo apostolo, di Giulio Romano. — Una Vergine, del Sassoferrato. — Due quadri quadrangolari *(sic)*, del Poussin. — Un anacoreta nascosto dietro un tronco d' albero, di Salvator Rosa. — Un personaggio vestito alla spagnuola che tiene un bicchiere in mano, del Rembrandt. — Il ritratto del Rembrandt,

tica raccolta dei reali di Savoia (di cui per brevità omettiamo l'elenco), i quali vennero inviati al ministro degli affari interni della Repubblica francese. Sembra che i generali, mandati a stanza fra noi, si arrogassero il diritto di prender parte al saccheggio del palazzo reale, con animo, senza dubbio, d'aggraduirsi il proprio governo, se non sull'espressa ingiunzione di questo. Molte tele però del tutto scomparvero, nè più se ne trovò traccia veruna. La spiegazione di tale scomparsa è spontaneamente suggerita dalle rapaci abitudini, proprie di quei generosi liberatori d'Italia, dimostrata da tanti altri fatti.

Segue la relazione di nuove rapine nella R. Pinacoteca. Dieci delle sue più notabili tele, prese dal generale Dupont, ministro della Repubblica francese in Torino. Otto dal generale Soult, nel suo passo per andare a Genova. Sessant'una dal generale Fiorella, difensore della cittadella di Torino contro le truppe austro-sarde. Sei dal generale Jourdan, ministro e inviato straordinario in Piemonte. Sedici da un commissario da esso inviato, e cinquantanove dal signor Laboulinière suo segretario.[1] Anche l'imperatrice Giuseppina, soffermatasi

dipinto da sè stesso. — Una donna che numera danari, e due altri quadretti, di Gerard Dow. — Dieci quadri ove son rappresentate figure e paesi, di Paolo Brill, Teniers, Mieris e Gerard Dow. — Due paesi, di Ruysdaël. — Due paesi rappresentanti il bagno di Diana, del Poelemburg. — Due paesi, del Berghem. — Un altro con armenti dello stesso. — Gl'inviati della Terra Promessa, gran tela del Rubens. — Due quadri rappresentanti combattimenti di cavalleria, del Wouvermans. — Il vecchio castello della Veneria, di Claudio Lorenese. » *(Estratto dalle Memorie del Regio Archivio.)*

[1] Risulta dal carteggio del Costa col Napione, che, sia per le lentezze diplomatiche, sia per la mancanza di quelle provvide baionette prussiane che tanto coadiuvarono alla ricuperazione delle nostre opere d'arte, mai non si venisse a capo dei quadri involati dal generale Dupont. Riguardo a Soult, la cui *generosità* conobbe l'intera Francia alla vendita del celebre Murillo, appena ei seppe giunto a Parigi il commissario sardo, che tosto

alcuni giorni fra noi, avea scelti ed inviati a Milano parecchi fra' principali quadri di palazzo. Alcuni altri erano,

vendctte o finse vendere i quadri da esso tolti nel palazzo regio di Torino, e quando erane richiesto rispondeva d'averli venduti. Il maresciallo Jourdan oppose dapprima un disdegnoso silenzio alle sollecitazioni del nostro commissario. Sollecitato con nuova instanza dal nostro ambasciatore in Parigi, rispondea dichiarando che le tele da esso possedute, come pure la proprietà del cospicuo castello di Rivara, erano dono *spontaneo* a lui fatto dal governo provvisorio del Piemonte quando, essendone egli amministratore generale, aveva avuta la sorte di rendere *eminenti servigi* (sic) a quella contrada. La spontaneità dei doni che i vinti fanno ai vincitori, notata già da Cicerone nelle sue *Verrine*, sempre, dai Romani in poi, ebbe lo stesso carattere. Il maresciallo Jourdan dimenticava allora senza dubbio una lettera ove egli stesso ordinava che quei dipinti fossero consegnati al signor Laboulinière, suo agente, come leggiamo nei documenti del R. Archivio. La scelta poi dei medesimi, e l'intrinseco loro valore, spiegavano la pena che il suo cuore dovea provare nel separarsi da quelle *preziose* testimonianze della nostra gratitudine. Una lettera del Costa al Napione (26 aprile 1816) accenna la cagione del procedere patetico del maresciallo: « Le maréchal Jourdan, comme V. E. le sait, a fait beaucoup de résistance avant de se déterminer à nous rendre ce qui nous appartenait.... Les tableaux que j'ai ainsi recouvrés, au nombre de cinquante, sont tous très-beaux, et d'après l'avis même de gens de l'art, on peut en fixer la valeur à plus de *deux cent mille francs;* et moi-même, d'après le peu de connaissance que j'ai dans cette partie, je ne la trouve pas exagérée. Il y a entr'autres deux Guerchins d'un très-beau style, un Rubens d'une vigueur étonnante, un Evangéliste par Jules Romain, qu'on dirait de Raphaël, deux Glaudes, et deux Teniers qui étaient dignes de la collection royale où ils figuraient. » Ma in un colla pena di dover restituire cose di sì gran valore, era il *cuore* dell'illustre maresciallo commosso da quella della spesa da esso incontrata nel farli trasportare a Parigi. Un tal pensiero, che vie meglio ne misura l'animo generoso, venne da esso manifestato con alcuna di quelle indirette insinuazioni, a modo de' diplomatici, ove l'idea penetra in altrui con grazia senza la man d'opera della parola. E il nostro governo era sollecito di porgere al prode maresciallo *la spesa del trasporto del* dono *spontaneo* del *novantanove*, e di più, quasi a meglio chiarire la diversità del procedere, lo regalava inoltre d'una ricca tabacchiera. Ecco il testo preciso di questo geniale racconto, che dimostra altra cosa essere l'alto grado che taluno abbia nella società, e altra cosa l'avere i sensi che a tal grado appartengono. *Lettera di L. Costa al conte Napione*, Parigi, 7 maggio 1816: « In verità le pitture riavute dal maresciallo Jourdan costano qualche danaro, ma io mi trovo soddisfatto d'averlo speso con frutto, e d'aver fatto così quello che *altrimenti non si sarebbe potuto fare*. In una parola il maresciallo, per certi mezzi indiretti, ha fatto in modo da non essere in danno delle spese

al dir della stessa relazione sovraccitata, rimessi dal signor Carlo Botta al signor Modesto Paroletti senza che ne sia specificata la destinazione. [1]

del trasporto. » Ed in altra del 20 maggio: « Sento con molto piacere che S. M. abbia ordinato che sia data una tabacchiera al maresciallo Jourdan, poichè così spiccherà maggiormente il contrasto fra l'avarizia di quel Francese e la generosa liberalità del nostro re. Io parlai di tal cosa col nostro ambasciatore signor marchese Alfieri, il quale la trovò ottimamente immaginata. » Così eguale dovè essere il contento fra chi dava conscio, e chi inconscio riceveva una tale umiliazione. Se dopo la narrazione di questi fatti, da noi esattamente esposti quali risultano dalla tradizione volgare e da documenti autentici, passassimo a dar cognizione ai nostri lettori dell'articolo che il *Dizionario Biografico* di Michaud dedicava alla vita del maresciallo, essi vedrebbero come, mediante un po' di buona volontà, possano gli stessi fatti tradursi in ben altro linguaggio. Ne daremo soltanto un cenno. Dopo avere quel biografo encomiata così la *probità* come la retta gestione del maresciallo al tempo in cui da Bonaparte, allora primo console, era stato mandato in Piemonte qual ministro straordinario della Repubblica francese, scrive: « Les Piémontais de tous les rangs et de tous les partis lui ont rendu ce témoignage; et quinze ans plus tard, lorsqu'il fut remonté sur son trône, le roi Charles Emmanuel (intende Vittorio Emmanuele, mentre Carlo Emmanuele avendo rinunziato al trono, viveva in Roma da semplice privato) le remercia d'une conduite aussi honorable, en lui envoyant son portrait enrichi de diamants, avec une lettre très-flatteuse. » Ora conoscendo la storia genuina e il vero carattere del donativo offerto a quel maresciallo, a cui la tabacchiera e i brillanti concorrevano a rimborsar le spese fatte per involare in una reggia un valsente di dugento mila franchi che si era arbitrariamente appropriato, si dee convenire che quando si tratta di quei ministri repubblicani, il vocabolo *probità* non vada inteso troppo alla lettera. Così si scrive la storia.

[1] I cartolari del R. Archivio conservano altresì una lettera di Carlo Botta al cittadino Tarini, allora conservatore del nostro museo d'antichità, relativa alla consegna da farsi al commissario francese della celebre Tavola Isiaca. Eccone il tenore:

« Torino, dal Palazzo Nazionale 1° ventoso, anno VII° repubblicano, e 1° della Libertà Piemontese (19 febbraio 1799.)

» V'invitiamo, cittadino, a rimettere al cittadino Aymar, commissario civile del Direttorio esecutivo francese, la Tavola Isiaca esistente in codesto museo, ed a ritirarne la ricevuta. Salute e fratellanza.

Sottoscritti: Carlo Botta e Accio
Segretari d'istruzione pubblica.

Concorreva ad operare lo spogliamento di quell'istesso Museo la se-

Continua il rapporto del R. Archivio:

« Verso il fine di febbraio dell'anno 1799 i fratelli Reycend, librai, ebbero ordine dai commissarii francesi di fare l'inventario ed estimo dei libri della biblioteca del re e dei principi reali, dei quali libri i commissarii e segretari francesi se ne appropriarono parecchi.

I detti commissarii e segretarii si appropriarono altresì undici piccole casse di porcellane, dette *déjeuné* (sic) o *nécessaire*, oltre dugento altri pezzi di porcellane che erano rinchiusi negli armarii dei reali appartamenti.

Si fa qui osservare che il signor Amelot, commissario civile, aveva nominato il signor Allard, agente delle finanze, ed il signor Durioz, cassiere ricevidore, i quali, sia nell'assenza del signor Amelot, sia quando questi fu rimpiazzato dal signor Laumont, facevano tutti gli affari e s'introducevano ogni volta che lo giudicavano a proposito negli appartamenti reali, appropriandosi gli effetti di loro gusto.

Furono estratti dai reali appartamenti e dagli alloggi loro annessi, e portati via dagli agenti del governo francese i ridò guarniti di galloni d'oro e d'argento, il letto guernito tutto di perle, i letti compiti di seta, i mate-

guente lettera di Carlo Giulio, uno dei delegati del Governo provvisorio repubblicano stabilito in Piemonte dai Francesi:

Libertà **Eguaglianza**

CARLO GIULIO

Commissario Provvisionale presso l'Amministrazione del Dipartimento dell'Eridano, 26 ger. anno VII°, ai Cittadini Direttori del Museo d'Antichità dell'Università Nazionale di Torino.

« In conseguenza della domanda fatta dalla Commissione francese delle Arti in Piemonte, e delle intenzioni spiegate dal Cittadino Musset, commissario politico e civile, per avere alcuni effetti esistenti in questo Museo, v'invito, o Cittadini Direttori, a lasciare scegliere alli Membri della Commissione suddetta quegli oggetti che saranno da essi richiesti. »

rassi, le coperte, le tappezzerie e gli altri mobigliari di diverse specie, tanto nella prima come nella seconda entrata dei medesimi.

Inoltre si fecero dai medesimi molti pubblici incanti e vendite di mobili provenienti dagli appartamenti reali di Torino, della Veneria, di Stupinigi, del palazzo Chablais e dalle abitazioni loro annesse, e da quelle esistenti nelle fabbriche delle regie segreterie delle finanze e degli altri regi uffizi.

Segue in ultimo la nota de' modelli delle piazze forti esistenti nel palazzo reale di Torino, e d'ordine dell'imperatore incassati e spediti a Parigi:

Brunetta, Susa, Santa Maria, Mezzaluna di Catinat, e suoi trinceramenti, con il progetto della nuova città di Susa, al confluente dei due fiumi Dora e Cenisio.— Susa e Santa Maria, con i trinceramenti sopra la Brunetta. — Progetto d' una fortificazione regolare d' autore anonimo.—Due sistemi di fortificazione regolare del conte Bertola, primo ingegnere del re. — Due altri d' autori anonimi.—Cagliari, città e fortificazioni.—Exilles, forte. —Cuneo, città e fortificazioni.— Alessandria, cittadella. — Demonte, forte.— Tortona, città e fortificazioni.—Fenestrelle, forte.—Brunetta, forte.—Nizza, città e porto — Parma, città e fortificazioni.— Piacenza, città e fortificazioni.—Monmelliano, città e fortificazioni.—Verrua, forte.—Pinerolo, forte.—Casale, città e fortificazioni.— Genova, città e fortificazioni. — Quattro vecchi forti sconosciuti.

Torino, li 10 agosto 1814.

Sottoscritto: PIACENZA.

Architetto dei RR. Palazzi anche nei passati governi. [1]

[1] A compimento de' ragguagli da noi raccolti sulle depredazioni operate nel Palazzo dai repubblicani francesi, poniamo qui alcuni brani della relazione fatta agli agenti del governo dal consigliere di prefettura Fran-

Questo interessante documento, che vede qui la luce per la prima volta, impronta al dramma, presso

cesco Pairoleri, e dal verificatore del demanio Sallot; scritto autentico che si conserva nei RR. Archivii, e trovasi riferito dal cavalier Rovere nella sua *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*. Già conosciamo con quali riguardi quei degni nostri alleati trattassero la casa del re; vedremo nel presente Rapporto come trattassero la casa di Dio. Esso è in data del 25 messidoro o 25 fruttidoro anno XII (1804), epoca in cui essendo il Palazzo stato dichiarato imperiale, ed elettone a primo prefetto il conte Salmatoris, si adoperava questi a rinnovarne la decorazione, qua e là raccogliendo le suppellettili alienate o vendute, che un dì ornavano quelle mura nude e desolate.

Palais ci-devant du Roi, actuellement de l'administration générale à Turin. 25 Messidor, an XII.

« Nul doute que ce Palais ne contient plus tous les mobiliers qui existaient lors du départ du Roi en l'an VII. Une partie a été envoyée à Paris; une autre partie a même été enlevée par des agents du Gouvernement, et une autre doit être encore en ce moment cachée sans qu'on puisse, malgré les recherches, la découvrir. La partie des meubles qui a le plus souffert des gaspillages est celle des tableaux, dont les meilleurs originaux manquent.

» Faute des inventaires primitifs qu'il ne nous a pas été possible de nous procurer, comme nous expliquerons à la fin de ce Rapport, nous avons examiné les inventaires partiaux et informes relatifs aux appartements de ce Palais, savoir ceux dressés le 31 mai 1799, le 17 et 24 vendémiaire, le 20 frimaire, le 15 et 25 nivôse, et le 2 germinal an IX, que nous avons comparés avec l'inventaire estimatif général du mobilier, existant dans ledit Palais, dressé le 30 frimaire an XI.

» Les nombreux déplacements de ce mobilier qui ont eu lieu pendant les ans IX et X des appartements au garde-meuble, et de l'un à l'autre appartements qui n'ont point conservé la même dénomination dans les différents inventaires, nous ont empêché de reconnaître ce qu'il peut y avoir en plus ou en moins.

» D'ailleurs il est notoire que le gaspillage principal de ce mobilier a eu lieu dans les années VII et VIII, et par conséquent avant la formation desdits inventaires.

» Nous avons cependant remarqué que, outre les meilleurs tableaux, il y manque des vases, des statues, et d'autres meubles précieux, beaucoup de cartes géographiques, topographiques, des plans, livres, etc.

» Nous avons même reconnu, d'après des notes éparses et non consignées au registre du garde-meuble, que des effets précieux ont été prêtés à divers particuliers qui n'ont pas encore justifié de leur réintegration.

» Nous nous flattons de pouvoir découvrir ce que ces effets sont de-

noi rappresentato dai repubblicani francesi nel 1799, un carattere eroicomico, ove, alla maniera di Shakspeare,

venus lorsque nous procéderons à l'examen des comptes des différents gardiens du mobilier.

» En attendant cette opération, nous sommes d'avis que pour ce qui regarde le mobilier du Palais ci-devant Royal de Turin on doit se tenir tout bonnement au dernier inventaire général estimatif du 30 frimaire an XI, d'après lequel l'administrateur général ou ses agents doivent être comptables de tous les effets y désignés comme existants à ladite époque dans ce Palais.... »

(Il rapporto si estende quindi a lungo sulle rapine succedute nella Regia Biblioteca.)

« Chapelles ci-devant Royale et du Saint-Suaire.

» Ces deux chapelles renfermaient un mobilier, des ornements tres précieux, et un trésor en vases, en reliques de la plus grande valeur.

» Celle Royale du Palais fut pillée en l'an VII, pendant le séjour des Français en Piémont, et depuis elle n'a plus été considérée que comme garde-meuble. Le défaut d'inventaires primitifs empêche de reconnaitre la nature des effets spoliés; il ne reste plus aujourd'hui, comme au 13 frimaire an IX, date du seul inventaire existant, que los boiseries, confessionaux, bancs, armoires, les balustres de fer, les autels, deux lampes, un rideau, un baldaquin, un tabernacle assez beau, deux crucifix, dont un d'ivoire; deux tableaux de Charles Vanloo, un orgue, etc.; le tout susceptible d'étro vendu ou transporté ailleurs....

» La Chapelle du Saint-Suaire avait plus souffert du premier désordre; et lors de l'inventaire dressé le 13 frimaire an IX, il n'y manquait qu'une partio de l'argenterie dont elle était remplie, et que le Roi avait précédemment fait transporter à la Monnaie. Le prêtre Brillada fut alors nommé gardien. Mais la Commission exécutive ayant autorisé l'inspecteur de la salle à faire faire la vente des mobiliers les moins utiles, afin de subvenir aux frais de bureau, et à ceux d'entretien de celui qu'on voulait conserver, on fit extraire de la Chapelle du Saint-Suaire une grande quantité des plus beaux ornements, dont une partie, de 55 articles, fut mise aux enchères, et adjugée le 19 frimaire an IX, sur une estimation de 10,371 fr.; une autre portion, de 48 articles, estimée 2,337 fr., a disparu sans qu'il soit possible d'en suivre les traces. L'argenterio, en 27 articles de grand prix, a été en partie remise à la Monnaie, et sera l'objet d'un rapport particulier, et 88 articles de linge et de dentelle ont été changés par l'inspecteur de la salle contre la toile nécessaire au service de table et de cuisine de la Commission exécutive et des généraux.

» Nombre des diamants, pesant en tout 142 grains et pouvant valoir de 1,000 à 1,200 francs, sont encore (nous ignorons à quel titre) entre les mains dudit inspecteur, qui est aussi dépositaire de plusieurs pierres de peu de valeur. Plusieurs reliquaires et vases précieux de cristal de roche

al tragico fa frequente riscontro il grottesco, e ove ad una scena lugubre ed imponente ne succede una tutta

garnia d'or émaillé ont été par ordre de l'administrateur général du 13 prairial an IX encaissés et expédiés à Paris.

» Voilà tout ce que nous avons pu connaître du sort des riches trésors de ces Chapelles. L'examen général de la comptabilité du C. Grosso fera peut-être découvrir ce que sont devenus les effets non retrouvés, et que le prêtre Brillada prétend avoir été enlevés par cet agent du garde-meuble. Au résultat, si l'on conserve la Chapelle du Saint-Suaire pour le Palais, on ne saurait la priver d'aucun des effets qu'elle possède aujourd'hui . . . . .

» En procédant à la reconnaissance du mobilier national, c'est-à-dire au mobilier jadis affecté aux différents palais et maisons ci-devant Royales, nous avons reconnu la nécessité d'avoir sous les yeux les inventaires primitifs que nous avions su avoir été remis en l'an VII au Gouvernement provisoire, puisque ce n'est qu'avec ceux-là que nous aurions pu reconnaître tout ce qui pouvait y manquer. Nous avons fait inutilement toutes les recherches possibles pour les découvrir. Par les renseignements pris, il nous résulte que les *inventaires originaux primitifs ont été exportés avec bien d'autres papiers* par le Gouvernement même en l'an VII, lors de la retraite de l'armée française, et consignés aux Commissaires du Directoire exécutif près l'administration centrale de l'Isère à Grenoble; et que l'on ignore ce qu'ils sont devenus depuis.

» Ce n'est donc que d'après les inventaires dressés pour la plupart en l'an IX que nous avons travaillé, et comme le gaspillage dudit mobilier a eu lieu en grande partie en l'an VII et en l'an VIII, ainsi avant la formation desdits inventaires, comme nous l'avons déjà expliqué ci-dessus, il nous est impossible de faire à ce sujet un travail complet.

» Nous tâcherons cependant, dans l'examen de la comptabilité des anciens et nouveaux gardiens de ce mobilier, et qui sera le sujet d'un autre rapport, de nous tirer de ce dédale.... » cc.

. . . .

Stralcio del rapporto del 23 frutti loro:

» Ce Palais (ex-Royal de Turin) remis, depuis le premier départ du Roi, aux soins des agents des differents Gouvernements qui se sont succédés, et d'ailleurs dépendants des commissaires extraordinaires et envoyés diplomatiques ou militaires, a perdu la presque totalité de son mobilier, lequel a été vendu ou distrait en petite partie pour subvenir à diverses requisitions; *le reste a été spolié par ces mêmes agents, commissaires et employés en sous-ordre*, qui se le sont approprié.

» La plupart de ceux qui le décorent maintenant proviennent des autres châteaux. Tout ce qui a pu flatter la cupidité a disparu. Les demandes les plus extraordinaires faites par des titres subalternes, la liste de

da ridere. Esso è proprio ad abbassare alquanto la fastosa alterigia dei personaggi che vi trionfano, riducendogli

quelques-uns des nouveaux possesseurs, deux ou trois décharges particulières, voilà ce qui solde le déficit des commissaires adroits qui ont su, pour leur propre compte, ajouter aux soustractions principales, et que le danger actuel de l'évidence a forcés à quelques réparations, tels que la représentation des porcelaines, qu'on a acceptée sans en demander les motifs.

» Pour la Chapelle Royale, comme il n'existe plus d'inventaires primitifs exacts, il a fallu s'en rapporter aux détails fournis par le concierge, et desquels il résulte que les ornements qui composaient la majeure partie du mobilier de cette Chapelle ayant été gratuitement donnés aux clercs et aux desservants, il ne devait plus y rester que ce qui y est encore aujourd'hui, deux tableaux de Vanloo, un assez beau tabernacle, quelques boiseries, etc., misérables débris auxquels les dilapidateurs ont fait grâce.

» Chapelle du St-Suaire. Ici les spoliateurs n'ont pas même voilé leurs actes. Une vente volontaire, secrète et partielle, est le seul moyen qu'ils ont imaginé pour couvrir les spéculations dans lesquelles ont trempé plusieurs agents supérieurs. Les diamants mal décrits, l'or annoncé comme argent doré, l'argent comme cuivre argenté, les dentelles et le linge dits échangés pour le linge de lit et de table des généraux, les galons, des ornements, des reliquaires et une foule d'effets, devenus la proie des employés de la Salle et des commissaires principaux, qui ont supposé des envois à Paris; enfin une petite portion encore à la disposition des économes, qui sur nos instances l'ont enfin restituée : voilà le sort du brillant trésor de la Chapelle du St-Suaire. Les comptables n'ont pu ne pas en convenir.

. . . .

» L'analyse prouve combien nous avons dû nécessairement user de ménagements pour remplir cette commission; distinguer la calomnie de la vérité, et asseoir des certitudes que le rang et l'influence des uns et le caractère des autres nous interdit de présenter plus au long.

» Nous regrottons particulièrement que le manque d'inventaires primitifs et de toute pièce comptable nous ait engagés à un travail long et pénible sans aucun résultat favorable.

» D'ailleurs nous avons acquis la certitude, dès le commencement de notre travail, qu'on ne pourrait, par les raisons ci-dessus mentionnées, en obtenir le moindre succès, puisque nous n'avions aucun de ces moyens qui sont du ressort de la police seule, et que vraisemblablement il eût été pour nous dangereux d'aller plus avant.

» Cependant, dans le cas où l'on jugerait à propos de suivre cette affaire, nous donnerions à qui de droit les renseignements plus étendus que nous nous sommes procurés, et si l'on voulait surtout faire usage des notions qu'offrirait en cette occasion le dernier inspecteur de la Salle, qui

dall'alto della loro apoteosi alla semplice condizione naturale, e facendo verso di essi il medesimo ufficio di contumelia che al tempo de' Romani lo schiavo seduto sul carro pomposo dei trionfatori. Ma purtroppo ancora non siam giunti al termine di questo lungo martirologio delle nostre arti. Rimane una parola, un' estrema parola da dirsi, per esprimere l'infando nostro dolore! E questa è tanto più acerba, che in noi ridesta la reminiscenza d'una perdita deplorabile, e quella d'una deplorabile insensatezza. Perdita di due tesori impareggiabili della pittura: l'uno, il quadro della *Donna Idropica* di Gérard Dow, opera non men pregevole di quella al cui solo collocamento Ortensio appositamente edificava una casa; l'altro, i monumenti del celebre *Museo Borghese*, il quale, come i marmi Elginiani del Museo Britannico, bastavan soli a dare in ogni tempo un' idea della maestra antichità. L'insensatezza fu negli uomini che sedeano ai consigli del principe, i quali ignari del valore di quelle opere, non seppero mantenerne in possesso la nazione, che giustamente ora gli accagiona del suo disdoro. È vero che a quei giorni, ov'era legge al popolo arbitrio di re, forse erane causa la stessa suprema volontà. Ciò nondimeno, a parer nostro, cotale scusa allevia, ma non cancella la colpa di quei consiglieri; mentre, se all'istessa altezza del dover loro verso la patria erane la resistenza al monarca, è da arguirsi che quella meraviglia dell'arte

dans ce temps avait déjà, à ce qu'il assure, fait inutilement des recherches, on pourrait probablement retirer encore nombre d'effets.

» Mais nos attributions étant circonscrites, nous nous sommes bornés, par les raisons ci-dessus déduites, à cette simple démonstration.

» Nous ne pouvons point achever ce Rapport sans observer que nous ne sommes point dans le cas de faire celui qu'à l'article de la Chapelle du St-Suaire de notre dernier rapport nous avions annoncé sur les objets consignés à l'Hôtel de la Monnaie, car le directeur, que nous avons plusieurs fois invité à nous fournir les notions nécessaires, ne s'est jamais donné cette peine, bien qu'il nous l'ait promis plus d'une fois..... »

pittorica ancor sarebbe, quale fu per tanti lustri, precipuo decoro al museo della nostra capitale; nè l'avremmo veduta andare a crescere, là dove già troppe erano, le nostre spoglie. Dovean quelli rammentarsi che gl'interessi dei re mai vanno disgiunti da quelli delle nazioni, ed essere interesse delle nazioni il conservare ciò che loro cresce nominanza di coltura; dovean far vivo richiamo contro un atto che sarebbe riprovato da chiunque ad amor di patria unisca amor del bello; dovean, cedendo all'ingenuità e all'abitudine di convincimenti invalsi di lunga mano in sovrani, virtuosi sì, ma usi ad assoluto imperio, valersi dell'indole stessa d'un reggimento che da paterno amore di re, da amor filiale di sudditi avea nominanza, per dimostrare a quel principe non dovere un padre privare i figli del più bel gioiello dell'avita eredità; tanto essere più pregevoli i monumenti delle arti, quanto sian più gloriosi allo Stato che gli possiede; essere quella tavola preziosissimo memoriale d'un eroe della stirpe, il principe Eugenio, non uso a darne di simili a' Francesi, benchè *molti altri* dati loro ne avesse colla sua mano. Ma se utile o glorioso a chi siede sul trono debb'essere il consiglio di chi vi sta dappresso, convien che questi conosca della materia su cui dia sentenza. Improvvida consigliera è l'ignoranza, sia che si riguardi al governo, sia alla coltura e all'ornamento d'un popolo. Lo sprezzo alle arti è però un di que'fatti che spesso si riproducono in chi regge la cosa pubblica. Ciò dimostra che anche in intelletti perspicui, in altri ordini di materie, può avervi una lacuna, a riempier la quale non provvide l'educazione. Ma nulla toglie al valor d'una cosa lo sprezzo di chi l'ignora. E se è verità non esser necessario sapere di pittura a ben reggere uno Stato, è di pari evidenza dover chi lo regge non ignorare almeno in quale considerazione ella fosse in tutti i tempi

e presso ogni popolo; come dal suo sterilire o fiorire sia stato dalla storia definito il grado che una nazione teneva fra le altre; e come i grandi artefici abbiano, a similitudine de' gran principi, o dei più illustri capi di nazioni, imposto ai secoli il proprio nome, onde in egual modo siasi detto il secolo di Pericle e il secolo di Apelle e di Fidia; e il secolo di Leon X e quello di Raffaele e di Michelangelo. Cosicchè ben può chi governa ignorar di pittura, ma non del grado ch' ella tenne e tiene nella società. Essa è una delle forme improntate dall' uomo alla manifestazione della propria intelligenza, epperò è cosa di nobile natura. La sua cognizione, che è l'assembramento di varie cognizioni, l'innalza alla dignità della scienza, e figura nel social consorzio all'istesso suo grado. L'uomo di Stato non può per conseguenza transigere col dovere che l'incivilimento gl'impone, di riconoscere nelle arti una delle forze vive dell' equilibrio governativo: e deve accordar loro un grado onorevole nella gerarchia degli agenti che producono l'ordine e la prosperità pubblica. Un gran genio del secolo, Goethe, commosso all'idea dei danni risultanti a tali studi dall'ignoranza artistica da cui è ingrossato lo spirito degli uomini che hanno la parola negli affari del mondo, soleva dire argutamente: « L'uomo discorre troppo, e disegna troppo poco. »[1] Il perchè, a comun vantaggio di chi sta sopra come di chi sta sotto, sarebbe divisamento utile ed importante che ogni persona aspirante a dedicarsi al reggimento della cosa pubblica, epperò tutti i giovani d'ingenua educazione, si astringessero a consociare all' opera degli studi classici, quella altresì degli ameni, affin di comprenderne la sociale importanza, onde non esporre sè stessi alle assurde parole e agli assurdi atti per cui

[1] « L'homme parle trop; il devrait dessiner davantage. »

alcuni statisti si fecero bersaglio agli scherni e all'animavversione dei loro contemporanei.

Sappiamo da Aristotele essere tale pratica educativa stata in uso presso una nazione, la quale ebbe, in buon dato, grandi uomini di governo e grandi uomini di guerra. Solevano gli antichi Greci iniziare l'educazione dei giovani di nascita ingenua allo studio delle arti, non solo affinchè non potessero venire ingannati nella compra o nella vendita delle cose che vi si riferiscono, ma soprattutto acciò si elevassero alla cognizione del bello, e ad apprezzare le moltiformi manifestazioni che ne fanno gli artefici. [1] In tal modo quantunque molti di quei giovani venissero poscia chiamati al reggimento della repubblica, e più non avessero in conseguenza l'opportunità di coltivare personalmente siffatti studi, giungevano almeno a comprendere quanto meritamente essi onorino i popoli; e quanto sia stretto dovere di chi li governa promuovere unitamente alla ricchezza pecuniale, prodotta dall'agricoltura e dal commercio, la ricchezza intellettuale che deriva dall'attività delle menti in un ordine superiore, crescendo così non solo la materiale agiatezza, ma anche la somma delle cognizioni ereditate dai passati secoli. Tale costumanza che ebbe principio in Sicione era, sotto l'autorità di Panfilo stata progressivamente adottata dall'intera Grecia: nè essa limitavasi soltanto alla pittura, ma si estendeva altresì alla musica, la quale penetrava sì addentro nelle abitudini di quel popolo, che narrasi essere Temistocle stato giudicato rozzo, perchè non sapea sonar della lira, mentre il

[1] « Liberos suos pingendi artem docebant, ut ne in emptione et in venditione.... decipi possent, seu potius quod in pulchritudine corporum cognoscenda sollertiores redderentur. » (Aristot., *Polit.*, lib. VIII.) E Plinio ha scritto: « Pamphili auctoritate, Sicyone primum, deinde in tota Græcia effectum est ut pueri ingenui ante omnia diagraphicen docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium. » (Lib. XXXV, cap. 10.)

contrario avveniva ad Epaminonda che associava il canto al suono di quello strumento.[1] Ora, applicando tali usi degli antichi ai fatti che si riferiscono alla doppia e deplorabile perdita toccata alla patria nostra, non si può a meno di venire a considerare che se i re Carlo Emanuele IV e Vittorio Emanuele I, oppure i consiglieri loro, avessero avuto alcuna notizia delle cose che alle arti appartengono, non dovrebbe ora certo il Piemonte compiangere la perdita delle opere insigni che sotto il regno di quei principi gli furono sottratte; mentre nè l'uno avrebbe remosso il più prezioso fra i dipinti raccolti dai suoi gloriosi antenati; nè l'altro sì leggermente e sì mal avvedutamente rinunziato alla ricuperazione della Galleria Borghese. Ma, a tali due epoche, e principi e magnati erano, secondo il vocabolo ciceroniano, ***indoctiores*** nelle cose dell'arte; principi e magnati aveano quadri e statue in grado di domestiche suppellettili; il catalogo loro facea, colle sedie, i tappeti, gli arazzi, parte di quello del regio guardamobili; le tele di Raffaello, Correggio e Tiziano erano inventariate dopo le argenterie e le porcellane della regia credenza; per la qual cosa non è da meravigliarsi se consona a tale giudizio era la risoluzione che sovrani e ministri, gli uni prendeano, gli altri suggerivano, nelle circostanze che stiamo per esporre.

IV.

Avea la fortuna delle armi, e quella ancor più delle soperchierie politiche, all'estremo ridotta la potenza d'un re, che, abbandonato dagli alleati, aggredito da' prossi-

[1] « Igitur et Epaminondas, princeps Græciæ, fidibus præclare cecinisse dicitur, Themistoclesque aliquot ante annos cum in epulis recusaret lyram, habitus est *indoctior*. » (Cicer., *Tuscul.*, lib. I, cap. 2.)

mi, i quali, con logica antica nella penisola, italiani, s'univano a stranieri contro altri Italiani, cedeva all'avversità, dopo aver durante quattr'anni sostenuta una guerra tanto più gloriosa alle armi piemontesi, che era combattuta contro una nazione, per numero e per ricchezza alla nostra superiore.[1] Il generale Joubert, calato in Italia, ove si metteva alla testa delle forze repubblicane, riceveva l'odioso mandato d'effettuare la minaccia che, qual lontano rombo precursore, da lungo tempo avea pronunziato Bonaparte, di sbalzar dal trono un monarca, a cui avea tolta sì gran parte del proprio dominio. Ora volendo Joubert finirla, come diceva, con quell'ombra di re,[2] spediva a Torino il generale Grouchy, col suo aiutante di campo il capitano Clausel, incaricati ambedue di dar l'ultimo crollo al trono vacillante del monarca sabaudo. Nelle memorie poco sopra accennate si trova riferito con prove irrecusabili quanto era a quei giorni operato dalla Repubblica francese per giungere alla peripezia di quel dramma scandaloso. Ivi si narrano partitamente gli stratagemmi e le odiose furfanterie che provocarono l'abdicazione di Carlo Emanuele, al quale ne veniva trasmesso l'atto autentico già compilato dai ministri stessi del governo francese, che gli ingiunge-

[1] In un opuscolo intitolato: *Quelques détails sur la suspension d'armes signée à Cherasco dans la nuit du 26 au 27 avril 1796 entre le général Bonaparte et les Commissaires du Roi de Sardaigne, par le marquis Henri Costa de Beauregard, colonel d'étot-major de l'armée Piémontaise, un des signataires du traité*, si trova con esattezza accennata la proporzione che correva tra l'esercito invasore dei Francesi e quello del re Vittorio Amedeo III che combatteva sull'Alpi a difesa d'Italia. Eccone le parole: « La force réelle de cette armée ne s'élevait pas à 25,000 hommes; et les armées françaises des Alpes, et d'Italie, alors entièrement tournées contre ce corps isolé, avaient 96,939 hommes sous les armes, ainsi que le prouve le dernier grand rapport du ministre de la guerre, Pétiet, au Directoire Exécutif. » (Pag. 7.)

[2] « Joubert prit tout-à-coup le parti d'en finir avec cette ombre de roi. »

vano d'apporvi la propria firma, sotto minaccia di essere, come Pio VI, arrestato, e sostenuto in carcere, qualora ricusasse. Ed era appunto al capitano, poi maresciallo Clausel, a quel satellite d'una repubblica prepotente e usurpatrice, il quale veniva, armata mano, a cacciarlo dalla reggia degli avi, che Carlo Emmanuele facea dono del più bel gioiello di sua Galleria, di quello che, per antonomasia, da tutti era detto *il Gerard Dow della corte di Sardegna*, pittura di sì incredibile maestria che sola sarebbe bastata a richiamo de' forestieri nella capitale,[1]

[1] Riportiamo qui il seguente brano dell' opuscolo del marchese Costa di Beauregard da noi citato piu sopra, poichè dimostra come, essendo, sin dalla prima sua venuta in Italia, nota a Napoleone la celebrità di questa tavola, già sin d'allora egli avesse in animo di impadronirsene, per mandarla ad arricchire il Museo di Parigi. Nè sarebbe inverisimile che la richiesta fattane a quei giorni dal Clausel si collegasse colle segrete mire del primo console, il quale valendosi della palese intromissione di quel generale, a lui solo lasciava l'odiosità di tal atto spogliatorio. Ecco le parole di quello scrittore: « Il (Bonaparte) fit au même commissaire (général de Saint-André) différentes questions sur les ressources du Piémont, sur ses savans, sur ses artistes; et il était aisé d'apercevoir qu'il avait déjà reçu à cet égard des renseignemens assez étendus. — J'avais envie, dit-il, d'exiger dans le Traité que nous venons de conclure un fort beau tableau de Gérard Dow, que possède le Roi de Sardaigne, et qui passe pour le chef-d'œuvre de l'Ecole Flamande (le tableau de la Femme hydropique), mais je n'ai su comment placer ce tableau dans un armistice, et j'ai craint qu'il n'y parût une nouveauté bizarre, surtout ayant la forteresse de Coni pour pendant. » (pag. 17.) Continuando poi il Beauregard a riferire i particolari di quell'abboccamento, così viene a parlare del piano formato dal Grand' uomo per invadere il nostro Stato, che, come appare dalle seguenti parole, non contava allora i suoi nemici e i nemici d'Italia nelle sole file dei Francesi. « Il (Bonaparte) présenta d'une manière effrayante les mesures qu'il avait prises d'ailleurs pour que sa proie ne pût lui échapper. Pendant que l'armée d'Italie traversant l'Apennin poussait les troupes sardes de front, l'armée des Alpes devait tomber sur leur flanc, débouchant à la fois par les vallées de la Maira, de Vraita et de Stura. Des explosions révolutionnaires devaient éclater de toutes parts dans l'intérieur. Il insista sur ce dernier point. — Votre pays, dit-il, est entièrement miné. » — « Et il ajouta qu'il avait trouvé à Gênes une somme de 700,000 livres en numéraire, consignée par des révolutionnaires cachés, Lombards et Piémontais, à l'effet de favoriser l'armée française. » (Ibid.)

come leggesi essere anticamente avvenuto del Cupido di Prassitele; il quale essendo, come cosa sacra, stato lasciato ai Tespiesi dai saccheggiatori romani, era ogni dì visitato da viaggiatori che appositamente andavano a vedere le rovine della loro città. [1]

Ad iscusare un atto sì lamentabile del re Carlo Emmanuele fu da taluno asserito aver egli, col dono di quella pittura, voluto dimostrare gratitudine al mandatario francese per le prove di rispettosa commiserazione a lui profuse nel riempiere il triste ufficio impostogli dal governo repubblicano: [2] ma quando pur s'ammetta

[1] « Praxiteles Cupidinem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespiæ visuntur, nam alia visendi causa nulla est. » (Cic. *in Verr.*) L'istessa cosa si disse della Venere di Gnido, per veder la quale s'andava a quella isola da tutte le estremità della terra. (Plin., lib. XXXVI, cap. 5.) Ai tempi di Verre i forestieri accorrevano pure a Messina, solo per visitare le Canefore di Policleto, che erano statue di bronzo, rappresentanti due fanciulle portanti canestri di fiori; e la casa ove si vedeano, era di delizia al suo proprietario, e alla città rarissimo ornamento: « Omnibus hanc ad visendum Messanam petebant: domus erat non domino magis ornamento, quam civitati. » Esempio di carattere poco cortigianesco è quello citato da Socrate, ove dice che molti andavano a visitare le pitture di Zeusi nella reggia d'Archelao, re di Macedonia, ma che niuno v'andava per conoscere quel principe.

[2] Esponiamo qui ad informazione dei nostri lettori quanto, dopo molte ricerche, ci è avvenuto raccogliere sul valore, sulla provenienza e sull'alienazione di questo celebre dipinto. Ecco in che modo ne parla Viardot nel libro intitotato: *Musée de Paris. — Ecole Flamande et Hollandaise,* pag. 161: « Avec une belle part de onze tableaux authentiques, Paris n'est pas si riche, par le nombre, en œuvres de Gérard Dow que Munich, Dresde et St-Pétersbourg; mais heureusement il prend sa revanche par la qualité. Il a d'excellentes œuvres et peut-être la plus excellente, celle qui se nomme *La Femme Hydropique*. Acheté 30,000 florins du vivant du peintre par l'Electeur Palatin, pour le prince Eugène de Savoie, ce tableau sans prix fut donné au Musée Napoléon par un soldat sans fortune, le général Clausel, depuis maréchal de France, qui l'avait reçu en présent du roi de Sardaigne Charles Emmanuel IV lorsqu'en 1798 il avait eu la mission, assez commune alors, de détroner cet incommode voisin de la république française. C'était un remerciement royal pour la courtoisie et la loyauté du général républicain. Placé au Louvre près de la *Conception* de Murillo, il prouve de plus son désintéressement et sa générosité. » Nell' opera che ha per ti-

che, nel farsi ministro di quella violenza, Clausel, trattasse l'infelice sovrano coi riguardi che un tanto infor-

tolo: *Explication du général Clausel*, stampata a Bruxalles nel 1837, rinfacciando qual maresciallo al ministero l'ingiustizia con cui adoperava contro lui allora governatore dell'Algeria, e facendosi a ricapitolare con qualche amarezza di linguaggio gli alti fatti della propria carriera, narrava fra le altre cose come dal Direttorio della repubblica a lui fosse stato imposto il mandato di deporre dal trono il monarca sabaudo, e come da lui venisse presentato della celebre tela di Gerard Dow. Soggiungeva inoltre che un imperatore (non dice se d'Austria o di Russia) essendo bramoso di possederla, aveagliene offerto un milione di contanti, che egli assolutamente ricusava, avendo risoluto di farne offerta al Museo nazionale. (Pag. 139.) Anche Carlo Botta, nella sua *Storia d' Italia dal* 1789 *al* 1814, tomo V, pag. 151, ascrive l'alienazione di quella tavola a dono spontaneo che il re Carlo Emmanuele IV faceva al generale Clausel, per rimunerarlo dell'umano suo procedere verso la propria persona, e più specialmente perchè, sulle istanze che il re e la regina gliene faceano, avesse desistito dalla risoluzione di ritenere a statico degli accordi, fermati fra Piemonte e Francia, il di lui fratello duca d'Aosta.

A tali narrazioni che tutte concorrono a dimostrare la spontaneità del dono offerto da Carlo Emmanuele IV al generale Clausel, ne facciamo succedere un'altra, in cui l'istesso fatto riveste un carattare assai diverso, e che, essendo onorevole all'infelice monarca, abbiam voluto citare in questo luogo. Un testimonio oculare delle dolorose scene avvenute alla partenza del re Carlo Emmanuele IV nel 1798 (era questi il marchese di San Marzano, consigliere di Stato e ministro a Berlino sotto Napoleone, poi ministro degli affari esteri al ritorno dei Sabaudi nel 1815) assicurava che quando venne a quel principe riferito avere Clausel con imperiosa istanza richiesto il quadro della *Donna idropica* di Gerard Dow, trasportato egli da viva indegnazione rispondesse che, ridotto qual era in forza dei suoi nemici, più di nulla era padrone, ma che non avrebbe aderito mai a tanto spogliamento. Questa risposta, consona al dovere d'un re verso sè stesso e verso i suoi popoli, desta qualche meraviglia in un principe debole e irresoluto, e non di tali cognizioni fornito da essere in grado d'apprezzare a sì alto valore quel quadro e ricusarno l'alienazione, quando senza siffatte proteste aveva alienati i più forti propugnacoli del proprio reame. È da deplorarsi per la gloria di quel monarca che egli non mostrasse prima la forza di carattere che mostrava poi. Ma l'asserzione del marchese di San Marzano ci è riferita da tal persona da non poterne aver noi il menomo dubbio, onde abbiam giudicato farne qui menzione. Certa cosa è che giunto appena nella rada di Cagliari, protestava Carlo Emmanuele contro l'usurpazione del governo francese, e contro ogni rapimento per violanza avvenuto nell'occupazione de' propri Stati.

Sembra che, avvalorato com'era da simile protesta, avrebbe il re Vit-

tunio avrebbe suggeriti al più rozzo gregario, mai non doveva sì oltremodo eccedere il segno d'una gratitudine

torio Emmanuele, quando tornava al trono de' suoi maggiori, avuto fondata ragione di sollecitare il rendimento di quella pittura, come precipua fra le tante involate alla propria reggia. Ma, o ciò avvenisse per naturale di lui indifferenza a tali opere (la quale a chi il conobbe parrà assai verisimile); o ne fosse cagione l'astuzia del direttore del Museo Napoleone, il quale nel tempo ove facil cosa era al nostro commissario impadronirsene coll'aiuto delle forze alleate, trafugava il dipinto che, più tardi, era impossibile riavere; ovvero, come alcuni dissero, che quel re fosse mosso da generosità del tutto malintesa, com'è quella di defraudare i sudditi spogliati per rivestire i forastieri spogliatori; fatto sta che l'inestimabile dipinto rimase, e rimarrà alla Francia. Venne da taluni altresì affermato che lo stesso re Lodovico XVIII avesse chiesto a Vittorio Emmanuele di ritenere presso di sè per favore, ciò che per giustizia eragli debito a lui restituire. Ma qual ragione aveavi di così lavorire, con iscapito nostro, chi di nissun favore era mai stato a noi largo, (1) chi anzi era da noi poco prima favorito col-

(1) Nel parlare delle antichità e dei capi d'arte (da noi ricuperati coll'aiuto dei soldati prussiani) la *Gazzetta Piemontese* (del 26 novembre 1816), cedendo ad una di quelle ineffabilità monarchiche, allora molto di stagione, avea dichiarato che il re di Francia, Lodovico XVIII, ne avea spontaneamente fatta la restituzione al nostro Re. Ecco ciò che il nostro commissario scriveva al conte Napione su tale articolo: « Mi permetta l'E. V. di osservare che è falso, falsissimo, che il re di Francia abbia rese quelle cose; che non esiste nè trattato, nè convenzione, nè lettera con cui si obblighi ad una siffatta restituzione, e che per conseguenza, a onore del Re e del nome piemontese, si deve asserire invece che i quadri, le statue, i libri, le anticaglie furon tolte ai Francesi per via della forza. » (Lett. 18 decembre 1816.) Per mostrare in che modo tal quistione era considerata dal nostro governo, diamo qui un brano delle istruzioni date dal conte Napione al commissario inviato a Parigi: « Sebbene diversi di questi effetti, come piani topografici, carte d'archivi, oggetti d'arte, non siano specificatamente della natura di quelli di cui, a termini del trattato ultimo di pace, se ne deve fare dal governo francese la restituzione, non si tralascerà di farne la domanda per più motivi. In primo luogo perchè non è cosa conveniente, nè propria della generosità del monarca regnante di Francia, ritenere presso di sè oggetti rapiti da persone, che erano altrettanto nemiche della reale sua persona come degli altri legittimi sovrani, mai non avendo i re di Francia più grandi e più potenti, come un Francesco I, un Enrico IV, un Luigi XIV, tuttochè oltremodo solleciti di arricchire il proprio regno dei più rari monumenti delle arti, praticato di violentemente spogliare chi li possedeva; persuasi che la vera gloria d'una nazione e di chi la governa, consiste nel produrre artisti sommi, non nel rapire le produzioni loro. Verità così manifesta che, nel tempo medesimo di tali violenti rapine, non mancarono in Francia persone dotte e savie che alzarono la voce contro siffatte usurpazioni, come indegne di buoni Francesi, e pubblicarono perfino colle stampe scritti contro siffatte depredazioni dell'ora cessato governo. In secondo luogo, perchè rispetto al Piemonte queste depredazioni non furono nemmeno, come in altri Stati, fondate apparentemente sopra verun trattato, e come condizioni di

per quanto voglia dirsi regia, da dare inopportunamente quello di cui niun computo potrebbe indicare il valore, niuna mano risarcire la perdita. Tale atto di volontaria spogliazione in chi era capo a popolo incivilito, trova soltanto la propria venia nel non aver nè principe nè consiglieri, giusta misura del fallo che commettevano, nè del tesoro che perdevano, nè del danno che nell'estimazione dei popoli colti era così inflitto al misero Piemonte, il quale non sol dai nemici ma dagli stessi amici, posto sulla croce, ben poteva allora, come il Cristo su quella del Golgota, ripetere: *Domine, dimitte illis, nesciunt enim quid faciunt.* La liberalità eccessiva di quel prin-

l'ospitale accoglienza avuta nella contrada, in un tempo ove tanto più generosa era quanto più pericolosa, come poi dimostrava la venuta de' Francesi, i quali ne facean pretesto all' invasione dello Stato? Cosicchè, non già da noi verso quel re, ma da lui verso noi, correva il debito della gratitudine. Onde assai miglior consiglio sarebbe stato a Vittorio Emmanuele aggraduirsi la propria nazione, redintegrandola nel possesso di quello che la civiltà de' popoli ascrive a lor proprietà, anzichè arricchirne una che, per tant' anni, avea su noi aggravato il suo giogo. Ma a quo' tempi ove arbitrario reggimento stava sopra di noi, siffatti negozi solo trattavansi fra ministri, cortigiani e principe. La nazione non avendo libera la parola, taceva; e tacque, finchè, sotto i nuovi ordini che la reggono, le fu lecito finalmente esprimere, sui fatti e sugli uomini di quell'età, il proprio biasimo o la propria approvazione.

esso, ma affatto arbitrarie, e dipendenti dalla mera volontà degli agenti del governo illegittimo allora dominante.

» Finalmente, perchè essendo il regnante re di Francia congiunto colla maestà del re nostro con vincolo così stretto di parentela, non si può mai supporre che intenda di cavar profitto dalle rapine di gente del pari nemica della regia Casa di Borbone, come di quella di Savoia; e che trovando nei suoi palazzi effetti derubati al Re, nostro sovrano, suo cognato, non voglia senza dilazione veruna restituirli (*).

» Torino, dai Regi Archivi di Corte, li 8 agosto 1814

» Firmato: GALLEANI NAPIONE
« *Consigliere di Stato,*
» *incaricato delle funzioni di regio archivista* »

(*) Dobbiamo a tal riguardo osservare che a quel tempo niuno in Parigi era avverso alla restituzione dei nostri monumenti d'arte, quanto Luigi XVIII, come quello che ben conosceva quanto il venir essa considerata come un oltraggio alla gloria di quella nazione, concorresse a rendervi impopolare il suo governo; e tale fu il motivo della domanda che, con insistenza, egli faceva al Re Vittorio Emmanuele di poter conservare il quadro dell'*Idropica* presso il Museo del Louvre.

cipe trova altresì una seconda scusa nello sgomento inseparabile dalle scene di violenza e di terrore che precedettero e accompagnarono la fuga della real Corte, avvenuta di notte tempo, a lume di torchio, per una porta segreta del palazzo. Processione funerea, che pareva la sepoltura del re e della monarchia! Ma se tali ragioni spiegano, e in parte discolpano l'increscevole donazione fatta al Clausel, ne rimane però anche meglio dimostrato che il menomo barlume di cognizioni speciali o sul trono, o presso al trono, avrebbe bastato a chiarirne l'inopportunità. Poichè inopportuna cosa ell'era che al mandatario d'un governo scellerato e traditore, il quale veniva a rovesciarlo dal trono, sol perchè all'atto odioso egli non aggiungeva indegni trattamenti, dovesse il re, quasi a masnadiero che spoglia dell'oro e lascia la vita, donare tal guiderdone, quale appena era da offerirsi ad alcun principe amico e salvatore della monarchia. [1] A tal mitezza di modi dell'astuto Francese, cui forse era impulso la nota munificenza sabauda, mercede più adeguata era da rinvenirsi in quel ripostiglio segreto delle reali stanze, che, riboccante d'oro e di diamanti, intatto abbandonava il re, e che parve destinato a rimunerare gli avidi saccheggiatori della sua reggia. Ma siffatta riso-

[1] Vittorio Amedeo II in più degno modo adoperava la propria munificenza. Quel forte avversario di Lodovico XIV, di cui sotto Torino sconfiggeva gli eserciti, era amico ai nemici di quel re prepotente, e perciò amico al Duca di Malborough, di cui ammirava le alte gesta. Dopo la battaglia d'Hochstett, vinta da lui e dal principe Eugenio di Savoia, Vittorio Amedeo mandava in dono al gran capitano britannico una stupenda raccolta di quadri del Tiziano, ornamento della propria reggia, che tuttora figurano nel celebre castello di Blenheim. Essi erano in numero di nove, della più bella maniera di quel maestro, e rappresentavano: 1° Giove e Giunone. 2° Plutone che rapisce Proserpina. 3° Nettuno e Anfitrite. 4° Gli amori di Vulcano e Cerere. 5° Apollo che insegue Dafne. 6° Marte e Venere. 7° Amore e Psiche. 8° Bacco ed Arianna in Nasso. 9° Ercole e Dejanira.

Tutti questi dipinti vennero incisi e pubblicati nell'opera intitolata: *Galerie des Arts et de l'Histoire*, par Reveil; tomo II, n° 67.

luzione, propria di chi avesse tenuta in pregio l'opera del gran fiammingo, non poteva adottarsi da chi avea cotali cose in grado di masserizia. Re e ministri tutti d'animo egualmente buono, ma tutti egualmente ignari del valore inestimabile di tal capo d'arte, giudicaron forse economia che li facesse benemeriti alla patria, il serbare, in quelle pubbliche strettezze, l'oro e i diamanti al tesoro, e dar via la tela pitturata. E in virtù di tale criterio avvenne che, per risparmiare le migliaia, perdettero ciò che le centinaia di migliaia non procaccerebbero oggi nè a re nè a imperatori. Avvenne altresì che il quadro di Gerard Dow, offerto dal generale Clausel al museo del Louvre, figuri sopra le sue pareti simile all'ex-voto che un monarca moribondo appendeva nel tempio d'un nume irritato e implacabile, senza evitarne la collera, mentre e quadro e re andavano egualmente perduti. E tale era il fine di quella tavola cospicua che un principe sabaudo donava, che un principe sabaudo toglieva alla nostra nazione.

Ma eccoci omai giunti all'ultima catastrofe dell'odiosa tragicommedia del novantotto, in cui toccava sì trista parte alla nostra contrada: catastrofe su tutte lamentabile pel danno morale e materiale che n'ebbe la nazione, offesa nell'amor proprio, e compromessa nella nomina di colta e gentile dall'incapacità di chi le soprastava, e in modo più diretto da quella del suo precipuo agente, il quale, se bene si fosse destreggiato, tutto poteva salvare, mentre tutto invece perdeva, e perdeva irremissibilmente. Ai tempi della maggior potenza di Napoleone, quando ogni menoma sua brama equivaleva ad un assoluto comando, avendo egli significata al principe Cammillo Borghese, suo cognato, l'intenzione d'acquistare per il Museo di Parigi la stupenda raccolta d'antichità appartenente a quell'illustre famiglia, veniva

tale vendita stipulata fra gli alti contraenti per la complessiva somma d'otto milioni che il Principe riceveva, mezza in contanti, mezza in poderi situati nel dipartimento della Sesia. Per attuare questa seconda parte del contratto, aveagli l'imperatore ceduta la proprietà dell'antichissima abbazia di Lucedio, vasta possessione territoriale, già mensa dell'Arcivescovado di Vercelli, ricca di fertili risaie, la cui annua rendita toccava alle quattrocento mila lire. Mutato poi lo Stato alla caduta del gran Capitano, e riassunto al trono dei suoi avi il re Vittorio Emmanuele I, questo principe, attorniato da uomini, o per natura, o per lunga inoperosità, incapaci; e mal consigliato da chi di forensi cavillazioni, anzichè di bisogne politiche, era dotto, si rimettea spontaneamente in possesso della venduta abbazia, perchè venduta da chi era usurpatore del suo dominio. Il magistrato che spingealo a tal passo era l'avvocato fiscale Ambelli,[1] nome

[1] L'umiliazione che a lui cagionava la mala riuscita dei suggerimenti dati in tale circostanza, e i rimproveri che da ogni persona tenera della patria ne riceveva, amareggiarono i suoi ultimi giorni, e ne accelerarono la morte.

Sopra l'affare di Lucedio e del Museo Borghese, troviamo nella corrispondenza avvenuta fra il conte Napione e il regio commissario inviato a Parigi per la restituzione degli oggetti d'arte, le seguenti osservazioni che diamo in originale: « Per ciò che riguarda l'abbazia di Lucedio, eccole il mio sentimento. Io ho sempre riguardata come difficilissima la conservazione alla Corona di quei tenimenti; non tanto perchè le ragioni del principe Borghese sono di qualche peso, ma principalmente perchè non poteasi da noi ignorare l'impegno preso dal gabinetto di Vienna di proteggere il principe Borghese a nostro detrimento. La qual protezione è chiaro che non aveva altra mira da quella in fuori di vendicarsi in qualche modo del Re, il quale ad onta dei maneggi dell'Austria, aveva conservato il dominio del Novarese. Cosa egualmente certa era pure che la Francia naturalmente, e per proprio interesse aveva preso il partito dell'Austria, o che gli altri gabinetti per convenienza vi avevano aderito.

» Queste sono le considerazioni che m'avrebbero spinto ad appigliarmi ad un altro partito. Parmi pertanto che si sarebbero potute trasportare a Torino le statue Borghese, cosa questa che si sarebbe fatta agevolmente

increscioso a chiunque ami la patria e le arti, uomo onninamente ignaro d'ogni ingenua disciplina, e inoltre fanaticamente avverso a Francia, e a tutto che da Francia erasi operato nel paese nostro. Chiamato costui a palazzo, veniva al re, securo di quella confidenza in sè stesso che è propria dell'uom mediocre. E tripudiante per rozza lepidezza nell'udir di che si trattasse, volgeva al principe queste classiche parole, fedelmente conservateci dalla tradizione: « Sire, credete a me; le terre fruttano e i sassi no: prendete le terre per voi, e lasciate i sassi ai Francesi. » Bastava, per nostra fatalità, l'eloquenza di tale orazione a pienamente convincere e fermar nell'intento il monarca. Se non che a tal atto arbitrario opponeasi con ragione il principe Borghese, che, avvalorato dalle stipulazioni vigenti ne' protocolli del trattato di Parigi, essendo ricorso ai rappresentanti de' potentati europei, tuttora ivi radunati, ne avea piena ratificazione

l'anno passato, poichè io teneva parola dal governatore prussiano di Parigi, generale Müffling, che mi avrebbe data assistenza militare a questo fine: e i Francesi avrebbero pur dovuto star fermi, e lasciar fare. La conseguenza di questa operazione sarebbe che noi avremmo intanto avuta fra le mani e la roba venduta, e parte del suo prezzo, di modo che o l'una o l'altra cosa sarebbesi conservata. Per altra parte io non so intendere che il re abbia acconsentito che la quistione fosse decisa dai ministri delle potenze alleate che, istigati dall'Austria e secondati dalla Francia, avevano già, prima d'essere eletti arbitri, spiegato il loro parere. Molte altre cose potrei io aggiungere, ma il tutto è ora superfluo; mentre tutto ciò che potrebbe ancora dirsi servirebbe ad accrescere nell'anima di chi ama il re ed il suo paese, il dolore di veder perduta una lite, che pur doveasi senza fallo guadagnare. Dirò solamente che sonovi nelle cose di Stato dei casi in cui conviene trar profitto delle circostanze, e cominciar per tenere tutto quel più che si può, poichè si è sempre in tempo a perdere.

» Anche i diamanti e le gioie sono perdute. Io era eziandio incaricato di questa cosa dalle istruzioni ricevute dall'E. V., ma per non so qual motivo si appoggiò quest'affare ad un Francese che ha impiego dal re di Francia. La conseguenza di queste varie determinazioni è che il re di Francia ha statue e gioie, e che il nostro re perde le statue e paga le gioie. Il perchè non lo so. » (R. Archiv. Lett. del 7 maggio 1816.)

ai propri diritti, e tornava a ricuperare quello di che era stato ingiustamente spodestato. In virtù di tale abilità diplomatica, e per essersi dai nostri ministri trasandato, colla consueta noncuranza, ogni richiamo in tempo utile, cioè quand'erano ancora in Parigi i commissarii europei, e tarda essendone omai la richiesta, perchè (vacua dagli eserciti alleati la capitale) niun argomento avrebbe bastato a quanto, essi presenti, appena ottenea la forza, avvenne ciò che doveva avvenire, e il Museo Borghese, quel Museo che potea gareggiare colle prime gallerie d'Europa per la bellezza e la rarità de' suoi monumenti,[1] quello ove figuravano il Gladiatore, il Bacco, l'Ercole, i due Ermafroditi, e altre statue di pari valore, rimase nell' imperial palazzo del Louvre, trofeo insigne di più insigne inettitudine; e al nostro governo non toccarono *nè le terre nè i sassi*, ma toccarono e toccheranno soltanto le beffe del passato, e quelle dell'avvenire.

Il ragguaglio delle devastazioni che la rozzezza dei molti infliggeva al genio dei pochi, nel corso di tanti secoli, è una lunga elegia che rattrista l'anima. E quando osserviamo come quel turbine esterminatore, che lasciò sì vaste rovine, tuttor rumoreggi nel mondo, e come ancor vicini ne siano i segni nelle spogliazioni che funestarono le eroiche lotte della Tauride, dobbiam purtroppo, colla più viva amaritudine dell' anima, riconoscere nel silenzio universale che accompagnava un atto indegno d'eserciti che si vantavan fronteggiatori della civiltà europea, quale fu il sacco del Museo di Kertch, un doloroso segno che dimostra quale progresso abbia in tal ordine d'idee fatto l'antica e generale indifferenza dei popoli. Mentre, se volgiamo un' occhiata al passato, vediamo quanto pochi fossero gli uomini, benchè questi per dignità e dottrina prestantissimi, i quali levasser

[1] Cicogn.: *Storia della Scult.* tomo VII, pag. 43.

querimonia o richiamo quando violenze sì immani venivano a deprimere le vittorie d'una nazione;[1] e ancora al presente quelle recenti spogliazioni, che ritraggono delle epoche vandaliche, passarono inosservate, e da taluni anche lodate e ammirate. La qual cosa viemmeglio ci conferma nel pensiero esposto sul primo limitare di questa nostra dissertazione cui esso servirà egualmente di chiusa, che dagli antichi fino a noi la società europea non abbia in tal ordine d'idee mosso un passo degno dell'umana ragione, e che, a malgrado dei progressi fatti dalla scienza e dalla filosofia, il mondo sarà ancora per lungo tempo sottomesso al giogo brutale della forza.

[1] Le lagnanze che animo generoso e amore alle arti suggerivano (come vedemmo) all'illustre Quatremère de Quincy, furono ai nostri tempi l'ultimo eco di un sentimento che nobilita così le nazioni come gl'individui che lo professano.

È da collocarsi fra le strane anomalie ovvie noi caratteri degli uomini che, mentre Quatremère de Quincy, Denon, Gérard e tanti altri egregi o dotti Francesi propugnavano essere dovuta per giusto diritto all'Italia la restituzione dei suoi monumenti, v'avesse ad un tempo un dotto, ma indegno Italiano, Ennio Quirino Visconti, che a tutt'uomo vi si opponeva. Troviamo nella corrispondenza del Costa col Napione, che avendo egli incaricato quel nostro R. Commissario in Parigi di rimetter un libro al Visconti per parte sua, quello così gli rispondeva: « Mi permetta di dichiararle col debito rispetto che non istimo dare quel libro al signor Ennio Quirino Visconti, perchè persona del tutto infrancesata, o nimica del ritorno in Italia dei monumenti, che *suo malgrado* si tolsero di mano ai Francesi. » (Lett. in data 4 marzo 1816.) Ciò dimostra potersi nella persona medesima consociare due opposte qualità: molta altezza d'ingegno, e molta bassezza d'animo.

SULLA NECESSITÀ

DI CONSERVARE ALL' ITALIA

I MONUMENTI DELLE SUE ARTI.

I.

La decadenza della pittura acremente impugnata dagli adulatori dell'età nostra, apertamente manifesta nelle sue opere, concordemente riconosciuta da chi al presente affaccia imparziale il passato, promulga un vero, cui vieppiù conferma la ratificazione degli anni, essere i Greci antichi e gl'Italiani del decimoquinto secolo giunti all'apogeo dell'arte, che da tal doppia èra sempre andava poi declinando, senza che mai sia potuta risorgere al primiero splendore: posti tra loro a fronte i due maggiori periodi della di lei esistenza in mezzo agli uomini, il suo nascere fra i Greci, il suo rinascere fra gl'Italiani, provano che (da unigenere causa unigenere effetto) allora soltanto grandeggiò essa quando emerse spontanea qual necessità sociale da una condizione d'idee atta ad esaltare coll'appassionamento del cuore le potenze dell'intelletto. Promossa dall'azione del senso sullo spirito presso un popolo ove il nudo e il voluttuoso associavano al naturale impulso l'ascendente ascetico che dava loro la religione, ella produsse la bellezza corporea in cui non ebbe rivali; e fu questo il carattere dell'arte greca. Redenta al suo rinascere fra noi dalla rea-

zione dello spirito sul senso, e valendosi della natura organica a interprete dell'incorporea, ella si sollevò fino alla rivelazione dell'anima; e fu questo il carattere dell'arte italiana. Ambidue però questi periodi risultarono dall'essere giunte al loro maggior grado d'intensità le cause di morale fermento che ne erano il principio generatore, all'alterarsi delle quali andarono altresì declinando gli effetti che da quelle furono partoriti.

Ora considerando alla varietà, alla moltiplicità, alla contemporaneità di tali cause, ed alla concatenazione d'idee che, sviluppate a grado a grado nella serie dei secoli, trovarono la propria maturità in certo dato punto della storia d'una nazione naturalmente atta all'esercizio dell'Arte, non si può a meno di riconoscere l'irrazionalità dei sistemi per cui, in altri tempi ed in altre condizioni di cose e d'idee, si tentò riprodurre le meraviglie di quella, e l'irragionevolezza delle speranze che in tal ordine si concepirono. Essendo fatto dimostrato dalla psicologia, che l'anima non può infonder vitalità all'arte se non sia fortemente commossa; si deve inferire che non avendovi potenza bastevole a richiamar l'intelletto umano, rigenerato dalla rivelazione alla serie di credenze da cui era avvivato fra' Greci, quando le teogonie mitologiche erano verità che moveano gli spiriti ad entusiasmo, non è nel corso naturale delle cose che in verun tempo e presso verun popolo mai vengano a riprodursi le meraviglie di naturale bellezza, che, sotto una tale influenza, furono il tipo dell'arte antica. L'impulso che la deificazione della voluttà dava all'artefice, eccitandolo ad infondere nella sua opera tutte le perfezioni che appartengono alla forma, faceva sì che quanto più egli riusciva a riprodurre, colla leggiadria dei volti e delle membra, un lenocinio più atto a provocar la passione, tanto si stimasse egli più benemerito della

divinità che aveva simbolizzata. Da tale uniforme intento della religione e dell'arte emanò, come immediata conseguenza, nelle consuetudini di quella nazione, il culto dedicato alla bellezza, culto di cui non ha esempio verun'altra. Indi la stima che le tributavano gli stessi più gravi filosofi,[1] e le pubbliche prove che se ne facevano in Lesbo, Sparta e Megara, e le voluttuose feste d'Apolline Filesio;[2] indi Frine assolta dalla pena di morte dallo stesso Areopago d'Atene, e Filippo Crotoniate esaltato sugli altari per la sola loro avvenenza.[3] Due antichi scrittori[4] parlano a lungo delle pubbliche gare di bellezza che si facevano in Elide sulle rive dell'Alfeo sin dai tempi del re Cipselo, coevo agli Eraclidi. Simili concorsi avvenivano parimente in Sparta, in Lesbo e presso i Parasii, popoli dell'Asia minore; ma erano specialmente dedicati a celebrare la beltà femminile. Se una tal condizione sociale era dannevole al costume, non può negarsi che ella non favorisse e la ricerca e la riproduzione del bello in una contrada, ove l'intento del legislatore pareva avere, su tutto, in mira una propagazione di bella prosapia. L'ascendente della bellezza era altresì notevole presso altri popoli orientali, benchè, come quelli della Grecia, non ne lasciassero sul bronzo e sul marmo sì preclari segni. Lucrezio dice essere stata costumanza invalsa in alcuni paesi di conferire l'imperio a' più belli. Era tal consuetudine stabilita nel reame di Catea nell'India: *Cathea urbs est Indica, cujus incolæ tanto in honore habent pulchritudinem, ut regnum non nisi formosis-*

[1] Fra i tre voti proposti da Platone al conseguimento della felicità, il primo è quello della *salute*, il secondo dell'*avvenenza*, il terzo della *ricchezza*. (*De Leg.*, lib. I.)

[2] Lutat., *ad Stat. Theb.*, lib. VIII.

[3] Herodot., *Hist.*, lib. V.

[4] Athen., lib. XIII. — Eustat., *in Iliad.*, v. 282.

simo deferant.[1] Si trova fatto cenno della stessa usanza presso gli antichi Ebrei, e Sulpizio Severo scrisse che la bellezza di Saulle lo facea presso quel popolo giudicare degno del trono. Omero ci narra nell' *Iliade*, che Priamo dalle mura di Troia riconosceva in Agamennone il re dei Greci alla bellezza e alla maestà della persona. gli Spartani dannavano ad una multa Archidamo lor re perchè, avendo sposata una donna di piccola statura, temevano ne avessero a nascere non già re ma *regoli* (*non reges sed regulos*). Anche gli Etiopi attendevano con particolare sollecitudine all'avvenenza della persona nell' elezione dei loro monarchi.[2] Dione Siracusano e Ificrate Ateniese eccitavano l' ammirazione popolare ogni qual volta si mostravano in pubblico, e la bellezza fu di grande aiuto alla consecuzione dei loro ambiziosi disegni. La storia greca ha, per altra parte, dimostrato quanto la fisica deformità pregiudicasse a quella riverenza che meritamente era dovuta ad uomini insigni, quali eran Tirteo, Filopemene e Agesilao.

Secondo fra gli agenti più efficaci a promuovere la perfezione della forma, propria dell'arte greca, fu quella consuetudine derivante da un incivilimento non ancora purificato dalla morale evangelica, la frequenza della nudità nel civile consorzio. Quale non doveva essere a pro dell' arte la conseguenza della doppia reazione che il senso aveva sulla fantasia e la fantasia sul senso, in una contrada ove il pennello e lo scarpello erano mossi incessantemente dal fervore senza pari che deriva dalla vista inspiratrice della natura? Ove, in presenza dell'artefice, ogni giorno la gioventù combatteva ignuda nelle palestre e nei ginnasii; ove ai di lui occhi cadevano i veli della vergine senza che ne fosse offeso il pudore, perchè il

[1] Strab., *De Urb.* — Lucr., lib. V.
[2] Arist., *Polit.*, lib. IV.

nudo era considerato come elemento di bellezza, non d'oscenità; ove Frine in Eleusi, spogliando le vaghe membra agli sguardi di tutta la Grecia, forniva a Prassitele il modello della Venere di Gnido, ed uno dei più illustri suoi capitani non isdegnava d'esibir le proprie al pittore o allo statuario[1] cui sempre inspiravano le più elette forme, o sia ch'ei dedicasse l'immagine d'un eroe nell' ippodromo, o quella d' una dea nel tempio.

A tali efficaci promotori dell'arte greca si deve aggiungere quel legame che indissolubilmente l'univa alla religione, alla libertà, alla patria; tre grandi idee che, in un solo impulso congiunte, erano il centro indivisibile da cui tutti partivano i moti animanti la vita morale di quel popolo. La dignità dell' artefice, riconosciuta dalla pubblica opinione, si trovava ritemperata dalla dignità del cittadino nell'universalità d' azione che tutti facea partecipi ai conflitti ed ai successi delle forensi deliberazioni, ai travagli ed alla gloria delle imprese guerresche; ove oratori, filosofi, storici, pittori, statuari, architetti, tutti membri dello Stato, tutti parte attivamente integrante dell'essere suo, figuravano coi capitani degli eserciti, coi rettori della cosa pubblica, in quell'aristocrazia delle menti, operando coll' altrui stima e colla propria; perchè il senso della dignità personale sempre era in essi indiviso dall' esercizio dell' arte, e dalla manifestazione del pensiero. Quel sentirsi incorporato agl'interessi generali della nazione, chiamato a mallevarne l'andamento, a mantenere in certo modo il palpito di sua vita, infondeva nel cuore d' ogni menomo cittadino un amore alla patria religione, alle patrie leggi, alla patria gloria, e lo accendeva d'un entusiasmo che, secondo la natura degl' ingegni, riceveva poi una forma propor-

[1] « Quis est qui ignoret athenienses illos Hermas Alcibiadei ad corporis similitudinem fabricatos? » (Arnob., lib. VI.)

zionata alla grandezza del suo slancio o negli studi delle guerre, o in quelli della pace. A tali elementi di morale vitalità univano l'energico loro impulso le più potenti leve dell'umano spirito, le pubbliche e libere gare aperte ad ogni categoria d'amor propri nei magnifici ludi d'Olimpia, o nelle aule accademiche di Sicione, Corinto ed Atene, quando, acclamata da un intero popolo, diveniva una statua il tesoro d'una città che ne anteponeva il possesso all'esenzione da grave tributo; quando, coronato dell'alloro olimpico, era l'artefice, non solo cittadino d'ogni municipio, ma congiunto d'ogni famiglia, accolto con tessera d'ospizio nei penetrali del domestico santuario, innalzato non solo alla dignità d'una gloria, ma all'intimità d'un affetto nazionale. Se si osserva che questi elementi di entusiasmo artistico si trovarono congregati in tutta la forza di loro azione al tempo preciso in cui, levandosi radioso sull'orizzonte, sorgeva il genio di Pericle moderatore supremo ai destini della Grecia, che in lui aveva il più perspicuo, epperò il più efficace patrono de'suoi artefici e de'suoi monumenti, non potrà negarsi che sì grande moltiplicità di cause tutte gradatamente prodotte dalla lenta azione del tempo, che sì gran numero di politiche circostanze, non mai rediture nella medesima condizione in un popolo egualmente idoneo a svilupparne le conseguenze, e pur tutte necessarie ad eccitare l'attività intelligente e operosa da cui si partorì quel supremo periodo, non costituiscano un tanto fenomeno nella storia da doversene reputare impossibile la riproduzione. Cessato in fatti il movimento occasionale degli spiriti e le cause che lo suscitarono, quantunque il clima, il cielo, il sole e gli uomini della Grecia sempre siano rimasti i medesimi, pur nè una scintilla vi si ridestò di quell'immensa luce che ancora abbaglia l'universo; e le rovine dell'antica età, simili agli scheletri

di giganti descritti da Apollonio nella Sicilia,[1] distesero quindinnanzi i vuoti loro carcami su quella spiaggia deserta e taciturna, ad attestare una gloria che non vi tornerà più.

II.

Allorchè l' arte greca si fu estinta come un corpo in cui sia mancata l'anima, essendo l'azione del principio mitologico ormai fatta inefficace; nè ancora sviluppatasi quella del principio evangelico, le belle come le dotte discipline sparvero in quella notte universale. All' idea, venuta meno, successe lungo tempo la materia. L' arte fu da assimilarsi ad un cadavere in cui gli ultimi spiriti vitali ancor protraggono un' apparenza d' animazione. E come nell'andamento di certe umane conoscenze un'estremità all'altra si ricongiunge dopo aver percorse tutte le gradazioni ascendenti e discendenti del circolo, riproducendo nella caducità i segni dell'infanzia, così le pitture di quell' età rinnovarono i tipi caratteristici dei secoli primitivi, ed il termine dell'arte parve legarsi di nuovo alla sua origine.

Mai non fu sì fatale all'umanità il funesto predominio dell' ignoranza (che pur lo era in ogni tempo) come nella lunga peripezia che accompagnò la decadenza dell' impero romano. Ed era appunto da quella spaventosa incubazione che il genio del male ostinatamente protraeva sulla terra, che, così volente Iddio, derivava la virtù rigeneratrice dalla quale dovea la società rinnovarsi. L'avvenimento fenomenale che fonda un' èra veramente grandiosa a tal punto della storia è, senza dubbio, quello con cui la Provvidenza manifestava le sue vie nel progresso dell'umana specie, e sanava la corruzione de' po-

[1] Phleg. Trall., cap. XIII e XIV., *De reb. mirab.*

poli, incancheriti dall' abbietta tirannide degli ultimi Cesari, suscitando dalle contrade sconosciute del Settentrione e dall' interno dell' Asia, razze nuove e bellicose che col ferro e col fuoco ferocemente esterminavano la stirpe degenere da cui era gremito il mondo. Tali migrazioni di popoli, e con esse il vasto cataclisma di barbarie che lor tenne dietro, durarono fino al sesto secolo. L' intervallo che corse dal successivo fino al decimoterzo, fu il periodo in cui, secondo la storia ecclesiastica,[1] la maggior parte dell'Europa settentrionale, e gran parte dell'Asia, si convertirono al cristianesimo; e fu di fatto in tal periodo che germinò e si condusse a maturità il seme fecondo da cui era per rinascere un' arte più sublime, che al bello corporeo dovea far succedere il bello spirituale.

Moti straordinari degli animi, prodigi di pietà e di grazia, prelusero nell' undecimo e duodecimo secolo alle meraviglie di quella risurrezione, quasi volesse il Sommo Ordinatore delle cose che a preparare il divino elemento da cui dovea rigermogliar l'arte, anzi a tracciarle novella via fra le spesse tenebre ove errava smarrita, precedesse all' inspirazione pittorica la religiosa: cosicchè anche nell'età nuova, e con più giustezza, confermavasi la sentenza d'Epicarmo, d'Ippocrate, di Cicerone e d'altri filosofi dell' antica, sulla primordiale generazione dell' arte nell' anima umana per opera della di inità. Alla schiera degli artefici si facea duce un coro di spiriti celesti. Inviati questi a reintegrar la terra coll' esempio d' una pietà che vi rinnovava quella della Chiesa primitiva, esecutori d' un gran mandato, parvero venire spontaneamente a collocarsi sul preciso limite ove coll'ultimo respiro dell'arte greca, già confondeasi il primo vagito

[1] **Wiseman**, **Confér.**, ***Sur les doctrines et les pratiques de l'Eglise Cath.***, **tomo I, pag. 309.**

della cristiana. Non si può considerare senza un sentimento di meraviglia quell'apparizione simultanea che allor fecero sulla scena del mondo molti fra' più grandi luminari della fede, i quali, giungendo virtù a virtù, sorsero a doppiare l'immensa luce, che, qual faro eretto tra il passato e l'avvenire, dovea vivamente riverberarsi in fronte ai secoli. L'eloquenza di quell' esempio unita alla forza della verità evangelica e ai prodigi d' una carità ignota al paganesimo, facea fermentare con intenso ribollimento gl' intelletti, irrompeva nei penetrali dei cuori, e siccome all'azione della barbarie già decrescente allora appunto già stava per prevalere il nascente incivilimento, dovea quella fortissima leva, fatta ferma a tal punto nel processo dell' umanità, smuovere ogni facoltà produttiva dello spirito umano e sollevar con fervore inusitato ogni ordine di concetti. Momento solennissimo in cui Dio attuava uno di quei sapienti consigli che mutano le sorti dell' universo con una visibile effusione dello spirito immortale sulle cose mortali.

Era nella sua mente opporre ai disastri del cristianesimo una potenza ristauratrice, e riparare con vitalità nuova nella Chiesa le contumelie che così in oriente come in occidente ne turbavan la faccia sul declinare del secolo duodecimo.[1] L'imparzialità della storia ha in ogni tempo, e più nel nostro, resa giustizia ai gravi mutamenti operati nell' ordine morale dallo zeloso apostolato di quegli uomini di fede. Al loro apparire, le viventi generazioni esterrefatte com'erano ancora dalle immanità della barbarie, o sepolte nel letargo dell' ignoranza, attonite a tanto raggio di virtù, videro manifestarsi agli occhi loro un bello rimasto fino allora inaccesso alla mente dell' uomo, e si fermarono a contemplarlo in un' estasi di più secoli. Si direbbe che la chiamata di quei

[1] Lacord., *Vie de S. Dominique*, pag. 13, edit. de Paris.

grandi operai della Chiesa destasse dal seno dell'avvenire i grandi artefici che, prima eccitati poi eccitatori, doveano concorrere alla santa intrapresa. Alla rivoluzione che aveva mutate le sorti dei regni e degl'imperi, ne succedeva una più profonda e più duratura nel regno degli spiriti. Niuna epoca della storia avea visto emergere dai vari ordini della società esempi di sì eroica virtù. Dal monarca seduto sul trono fino all'oscura vergine del popolo, poteron dirsi innumerevoli i fatti di carità e di sacrifizio, con cui uomini e donne magnificarono la dottrina del Cristo, opere superiori alla natura umana, cui più facile è non credere (come usa la nostra età), che non esserne commossi. Nomineremo alcuni primari fra que' santi personaggi: san Bernardo e santa Ildegarda, il primo l'anima del suo secolo, la seconda celebre per lo zelo con cui promovea nel clero di Colonia l'unione della scienza colla religione,[1] l'uno e l'altra del secolo undecimo; san Domenico, san Francesco d'Assisi, sant'Antonio di Padova, del duodecimo; sant'Edwige, regina di Polonia, santa Zita da Lucca, la cui eminente virtù la facea, benchè semplice serva, eleggere a patrona da quella fiera repubblica;[2] santa Verdiana, vergine fiorentina che, al dir d'un antico cronista, estendeva fino agli stessi serpenti l'illimitata sua beneficenza; san Bonaventura, san Tommaso d'Aquino, luminari della chiesa; santa Rosa di Viterbo, che, adolescente, mostrò di sapere associare l'amore di Dio a quello dovuto alla

[1] Nelle profezie di santa Ildegarda si trova un articolo ove, rivolgendosi al clero, rimprovera agli ecclesiastici la propria ignoranza, e dichiara loro avere essi ricevuto il mandato d'illuminare il mondo, e di divulgarvi la scienza ec. (Ratisb., *Vie de S. Bernard.*, tomo II, pag. 244.)

[2] Infatti volendo Dante definire nella *Divina Commedia* un magistrato di quella città, diceva:

Ecco un degli anzïan di Santa Zita.
Inf., Canto XXI.

nostra comune patria;[1] san Pietro Nolasco fondatore dell' ammirabil ordine della *Mercede;* san Raimondo Nonnato, che toccò l'estremo limite dell' umana beneficenza;[2] santa Elisabetta di Portogallo e quella di Turingia, ornamento di quei troni, personaggi del secolo decimoterzo; santa Caterina da Siena, apostolo della Toscana[3] nel decimoquarto. A tal gloriosa schiera si debbono aggiungere san Brunone da Asti, sant' Anselmo d'Aosta vescovo di Cantorbery, san Pier Damiano, severo censore degli abusi di Roma; Annone di Colonia; Pietro Lombardo, il *maestro delle sentenze;* Gregorio VII, e Innocenzo III, nobili figure che rifulsero sul trono o in sede più elevata del trono, cinta dall' aureola degli eletti. Fu questo il fascio di splendore veramente celeste che venne a rischiarare il sentiero battuto dai più antichi fondatori dell' arte italica, Giunta Pisano, Guido da

[1] Provando ella un' insuperabile avversione contro il dominio imperiale in Italia, scendeva una mattina sulla pubblica piazza, e, colla sua semplice ma ardente parola riusciva a ridurre quella città di parte ghibellina a quella del pontefice allora fuggitivo. Federigo II, irritato dall' audacia di quella fanciulla, allora appena trilustre, la mandava in esiglio; da cui ella tornava trionfante due anni dopo colla parte guelfa, e moriva in età di 17 anni, ammirata da tutta l'Italia, dove (o più in Romagna) il suo nome è tuttora venerato dal popolo.

[2] Essendo andato in Barberia per la redenzione degli schiavi, vendette prima tutti gli averi per liberarne il più, ed avendo esausto quel danaro, finì con vendere sè stesso a riscatto d' un ultimo schiavo a cui si surrogò. Ma quei brutali Musulmani, invece d' ammirarne la virtù, irritati da tanto zelo, lo sottoposero a crudelissimi strazi, da cui non si ristettero che per non perdere il prezzo del di lui riscatto, e temendone la eloquente parola, gli traforarono le labbra con un ferro rovente, chiudendogli la bocca per mezzo d' un serrame che solo si apriva quando gli era dato il cibo.

[3] « La virtù divina che parlava per bocca di lei era tanto manifesta ed efficace, che il pontefice Gregorio XI non dubitò, con esempio unico nella Chiesa, di eleggerla ad uno straordinario apostolato, concedendole che ella andasse predicando per le terre di Siena, e seco recasse tre frati per udire le confessioni dei peccatori dalla sua predicazione convertiti. » (C. Catt., num. 185, pag. 590.)

Siena,[1] Giotto, Stefano, Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Vitale da Bologna, Lippo Dalmasio, Masaccio, il Cavallini, [2] il Francia, l'Orcagna, il Bellini, il Perugino, e altri fra que'casti rivelatori della bellezza che dimora in paradiso.[3] Elevando la mente alle regioni superne, essi ne traean la scintilla che sola poteva accendervi l'altissimo dei concetti, e l'anima loro innebriata di quella luce divina partorì prodigi di sentimento che furono invidiati ma non raggiunti da un'arte più matura. L'indagine che essi facevano d'un tipo atto a soddisfare le esigenze del principio spirituale, introdotto dal cristianesimo nella genesi dell'arte, dovea tanto più attivarsi

[1] Dopo Giunta Pisano, che operava fin dal 1210, Guido da Siena è il più antico pittore d'Italia: il suo quadro nella chiesa di San Domenico a Siena, che porta la data autentica del 1221, come pure le opere di Buonamico, di Parabuoi, e altri pittori di quell'epoca, dimostrano l'anzianità che la scuola sanese ha sulla fiorentina, il di cui capo Cimabue nacque soltanto nel 1240.

[2] Parlando di lui il Vasari lo disse non solo buon eristiano, ma amicissimo ai poveri, e che negli ultimi suoi anni davasi con tanto spirito alla religione, *menando vita esemplare, che fu quasi tenuto santo.*

[3] Chiunque consideri le loro tavole non potrà a meno di giudicare esser elleno il portato naturale d'un' effervescenza straordinaria eccitata dal sentimento religioso fra gli uomini di quel secolo privilegiato, il quale fu detto avere suscitati più santi alla Chiesa, che ella non ne contasse dai suoi primordi. La qual cosa non farà meraviglia se sol si riguardi all'influenza che sul mondo morale ebbero i due uomini più popolari dell'epoca, san Domenico e san Francesco d'Assisi; il primo facendosi propagatore della verità evangelica, l'altro evocando negli animi le misteriose volutta della beneficenza e del sacrifizio. Citiamo qui alcune parole di Dante e di Guido d'Arezzo che dimostrano qual fosse l'opinione che su essi aveano gl'intelletti più insigni di quel tempo. Ecco come ne parla il primo all'undecimo canto del suo *Paradiso*:

> L'un fu tutto serafico in ardore,
> L'altro per sapienza in terra fue
> Di cherubica luce uno splendore.

E Guitton d'Arezzo nella *Canzone di san Francesco*:

> Cieco era il mondo, tu failo visare;
> Lebroso, bailo mondato,
> Morto l'hai suscitato,
> Sceso allo 'nferno, failo al ciel montare.

da quei suoi primi cultori che, oltre all'esser loro suggerita da un interesse morale, erane altresì dalla necessità imperiosa d'allontanarsi dalla rigidezza insignificante de' tipi bizantini che soli avean fino allora prestato alimento alla venerazione de' credenti. Divenute infeconde al culto in un'età più ingentilita, e fatte perciò inabili a secondare l'intento della Chiesa d'agire per esse, a vie meglio piegare gli animi alle emozioni emananti dal rito cristiano, avean tali antiche immagini terminato di compiere la destinazione che fino allora parve loro affidata nella pittura, quella di prorogare il mestiere dopo che l'arte erasi smarrita. Col cessare delle migrazioni barbariche, e coll'incorporarsi delle razzze slave, teutoniche e longobarde alla romana, avendo i vincitori abbracciata la religione dei vinti, era cessato gradatamente il lungo travaglio sociale che dopo avere sconvolte per più secoli l'Asia e l'Europa, avea fatto fino allora infecondo alla pittura l'elemento cristiano, il quale solo nel secolo decimoterzo doveva operarvi la metamorfosi che ne rinnovava i destini.

Al tramontare del romano impero, essendo l'Italia successivamente caduta sotto la dominazione de'Franchi e poi dei Germani, la cui insidiosa politica dettavane le sorti, avea con incessante fremito sopportato il giogo più corrotto, e più di tutti abborrito, quello del forastiero. Le memorie d'una grandezza il cui germe emanava un dì spontaneo dai suoi naturali elementi, e quel senso di primato che, inviti i detrattori esterni o interni che sempre vollero umiliarla, è in lei incancellabile, la facea lungo tempo anelare verso una di quelle crisi profonde e maturate dagli anni, che, attivando con impeto repentino le energie più vitali d'un popolo generoso, lo sollevan di tratto al grado che virtualmente gli appartiene. Non è nostro intento dimostrare qui partico-

larmente quanto le divisioni intestine, che turbarono l'Italia verso l'undecimo secolo, fossero proprie a svilupparvi l'attività morale che fa progredire una nazione, rendendola egualmente idonea agli studi della guerra e a quelli della pace. Basta avere scorsa la storia di quei tempi per riconoscere che quanto la divisione della nostra contrada in piccoli stati era nociva allo spirito d'unità che solo la può far salda contro ai nemici, altrettanto fosse giovevole, stanti le agitazioni stesse che vi emergevano, a porgere agl'ingegni il destro di slanciarsi in una sfera d'azione più estesa, più elevata, più progressiva, ove le capacità popolari che in una condizione ordinata e tranquilla si sarebbero ripiegate sopra sè stesse, sprecando in occupazioni volgari il valore della propria individualità, attratte nel vortice della vita pubblica, eran da una forza superiore spinte ora fra le virili gare de' comizi cittadineschi, ora tra i ludi bellicosi del campo. Quell'eccitamento degl'intelletti fatto già così fervido dagli anteriori dissidi fra Roma e Impero, come dalle rivalità sorte fra Pisani, Veneti e Genovesi, fra Milano e Pavia, e dalle guerre insorte fra i popoli di Lombardia e Corrado il Salico, si trovò centuplicato nella sua intensità dal gagliardo impulso che una sola idea politica, la *Lega Lombarda,* improntava alla nazionalità italiana a mezzo il secolo duodecimo. E sottoponendo ad un'analisi filosofica questo periodo della storia nostra, non si può a men di riconoscere che al vasto e attivo fervore, eccitato in tutta Italia da quell'irradiazione simultanea degli animi, non sia in gran parte da ascriversi il rinnovellamento morale, politico e civile che a que' dì si perpetrava ne' suoi popoli; il quale comprendeva nell'immenso giro la legislazione redintegrata nel codice longobardico di Liutprando; la milizia, nelle ordinanze introdottevi da Eriberto, che ne mutaron l'indole e le

norme,[1] ed il commercio che, sotto l'influenza vivifica della libertà, facea fiorire con opulenza non più veduta ogni provincia, ogni municipio. Quell'elemento fecondatore penetrava per tali primarie arterie l'intero corpo sociale, cui l'Asia, sì sovente esplorata da'crociati o da' mercatanti, già aveva iniziato alle blandizie del lusso orientale, destandovi l'affinamento di gusto precursore delle arti presso ogni nazione, il quale allora rivelava alla nostra, essere sul suo germinare il nuovo seme che l'età aveale deposto in seno. E infatti a tal punto preciso de'patrii annali si veggono, come da centro luminoso, spuntare i primi raggi della gloria quattro volte secolare che levò l'Italia a una grandezza soltanto seconda a quella de' Romani, e la coronò della doppia aureola che ancor la contraddistingue in mezzo ai popoli, dando a lei vanto di due storie, di due idiomi e di due letterature. Allora, quasi a fondamento della recente sua nazionalità, essa articolava i primi vagiti della lingua armoniosa che aveva a padri Dante, Petrarca e il Boccaccio: allora sotto il doppio incitamento della religione e della libertà, intonava vergini canti la volgar poesia, e assisa sull'istesso tripode, sozia alle stesse inspirazioni, tentava la pittura il primo segno di quelle immagini che dovevano attuare fra gli uomini sì utile uficio di pietà e d'incivilimento.[2]

Ora avendo in questo epilogo brevemente riandate le cause progenitrici della moderna pittura che dall'Italia si diffondeva in tutta Europa, abbiam visto da quale accumulamento di circostanze e da quanta intensità di

[1] Ric. Malasp., *Ist. Fiorent.*, tomo VIII, pag. 197.
[2] Infatti, la *Lega Lombarda* cominciata verso il 1167 avea fine col trattato di Costanza che venne conchiuso nel 1183; e pochi anni dopo, quasi frutto di tal lungo travaglio, appaiono sull'orizzonte pittorico i primi luminari dell'arte nuova.

forze intrinseche esse emanassero, e come fosse quella il prodotto spontaneo d'una società nuova, appena allora uscita, come il mondo antico dal caos, dal vortice sanguinoso della barbarie su cui di nuovo effondea la sua virtù il divino Spirito, intento a richiamare la specie umana nelle sue vie, cessandovi il regno della forza e sottomettendovi la materia all'intelligenza. Solenne e grandioso effetto di tal rinnovamento era il veder levarsi con mirabil ordine in ogni contrada italica non già uomini isolati, ma numerose masse, anzi intere generazioni esaltate dalla voce dei santi, e deposte le ire e le discordie cittadinesche, slanciarsi con unanime energia in una sfera d'attività, ove al sentimento del cristiano come a quello dell'artefice erano termine supremo e inspirazione senza fine le due idee che risuonin più alto nell'uman cuore, Dio e la patria. Il nostro secolo, non credente che al danaro, e che col danaro stima potersi comprare i capolavori inspirati da un entusiasmo da lui vilipeso perchè a lui incomprensibile, tratta di stolto quel secolo in cui il patrio suolo si copriva di monumenti che egli più non sa riprodurre; ove il pittore dipingea figure di santi, lo statuario scolpiva figure di santi, l'architetto erigeva la casa dei santi; ove Buschetto [1] in Pisa, immor-

[1] Quell' uomo insigno che Alessando da Morrona, Cicognara e Quatremère de Quincy, dimostrarono italiano, fu notabilo non solo come architetto, ma come meccanico; e in un tempo ove erasi smarrita la tradiziono della dinamica romana, per la lunga inoperosità cagionata all' arte architettonica dalla barbarie, egli seppe immaginare macchine ingegnose per trasportare gli enormi macigni e le colonne marmoree che si vedono nel duomo di Pisa. Gli annali di quella città ci hanno conservata la memoria d' una macchina di Buschetto, colla quale un peso che appena poteano smuovere mille buoi e cho un' apposita nave avea con istento trasferito per mare, era con facilità condotto da un luogo all' altro e sollevato da dieci fanciulle. L' ammirazione destata da fatto sì straordinario nei cittadini di Pisa, fu cagione che per decreto della Signoria gli fosse dedicata la

talava, primo di tutti al mondo, l'architettura italiana, levando al cielo il padiglione marmoreo di quel Duomo, e sulle sue tracce Diotisalvi il prossimo Battistero; ove i i due Pisani muravano l'opera leggiadra di Santa Maria della Spina e il Camposanto, monumento del genio e della Fede; ove le sontuose cattedrali elevate in Firenze, Siena, Pistoia, Arezzo, Orvieto, Assisi, Perugia espandevano le spaziose loro pareti al pennello di Giunta, di Cimabue, di Giotto, e di tanti altri insigni maestri. Miracoli stupendi d'un'effervescenza di cuori che, infievolitasi a grado a grado quando alla pittura sacra il secolo decimosesto sostituiva la mitologica, del tutto finalmente si estingueva col fuoco sacro che le era alimento.[1] Se ai divini elementi che vivificarono allora le opere dell' ingegno umano si oppone l'increscevole sequela di quelli o materiali o vili, con cui, sconoscendo la superiore sua natura, si volle sul fine del secolo decimosesto reintegrare, ora coll'oro corrompitore delle corti, ora coll' in-

seguente iscrizione che venne collocata sopra una parete nell'interno di quella cattedrale;

Quod vix mille boum possent juga juncta movere,
Et quod vix potuit per mare ferre ratis,
Buscheti nisu, quod erat mirabile visu,
Dena puellarum turba levabat onus

Nota a questo proposito un dotto scrittore non aversi a giudicare iperbolica, benchè in versi, quest' inscrizione, essendo uso di que' tempi che soltanto in versi potessero tali leggende collocarsi sui pubblici edifizi, ed essendo quivi riferito un fatto allora notorio in tutta la contrada e che venne attestato per mezzo d' un atto ufficiale della civica potestà.

[1] La filosofia moderna può deridere quell' entusiasmo e trattar di pregiudizi quelle credenze, ma non può sostituir loro una forza morale che sia capace di muovere ad entusiasmo simile il cuore degli uomini, e spingerli in massa a operare con portentosi monumenti le magnificenze dell' arte e della religione. Le ferrovie e i fori delle montagne, che son le sole opere gigantesche dell' età nostra, mostrano soltanto una gigantesca cupidità. Ciò che una volta era ispirazione virtuosa emanante da un gran principio, ora è speculazione mercantile suggerita da un giusto calcolo. Allora il mondo era un vasto tempio; oggi è un vasto mercato. Una volta si adorava, ora si guadagna.

fluenza dormigliosa delle accademie,[1] pullulate dalla sua corruzione; se si osserva che con essi mai non si giunse ad infonderle se non una vitalità effimera e transitoria, come in quei corpi morti cui rende il galvanismo alcuna sfuggevole apparenza d'animazione, si rimarrà appien

[1] Trova qui luogo opportuno l' esposizione d' un fatto, recentemente avvenuto (scriviamo nel 1848) in una contrada, il cui governo è alle cose dell' arte ciò che il governo papale è a quello della guerra. La nobile *moderazione* di tal governo nol patrocinio che accorda agl' ingenui studi non avendo incontrato favore nell' opinione pubblica, e stimando esso di dover dare qualche soddisfazione ad un popolo che taluni dicono più gentile di quelli che lo reggono, egli si risolse a adottare una misura che, per la sua solennità, e per la dimensione che prenderebbe al soffio enfiativo dei suoi giornali ufciali, fosse tale da attutire ogni mormorazione di malevoli, e da far celebrare come modicea la munificenza governativa che fino allora poteva dirsi esser rimasta allo stato latente. Chi fosse stato fornito di qualche cognizione elementare sui processi più confacevoli per promuovere l'incremento di tal ordine di studi, avrebbe compreso come meglio che dal pedagogico insegnamento di volgari pittori esso sarebbe eccitato da quello libero che danno le tele dei migliori secoli; ed avrebbe perciò a maggior perfezione condotto un monumento che illustra il magnanimo suo fondatore, compiendo ivi con nuovi acquisti la serie de' precipui maestri che furono nelle varie scuole. Coll' adozione d' un tal piano, egli avrebbe conseguito due notabili vantaggi; quello di secondare vie maggiormente il progresso dei discenti che traggono alla pinacoteca, moltiplicandovi i classici modelli, e quello non minore di sostare con molto onore del nostro paese il deplorabile sperpero che se ne fa ogni giorno all' estero. Ma gli effetti d' una tal risoluzione, che di lor natura solo possono essere taciti e progressivi, non erano intelligibili a chi per comprendere un fatto morale abbisogni di uno materiale, o alla virtù e alla sonorità dei nomi attribuisca la realtà delle cose. Il perchè, procedendo per le vie d' una logica più greggia, e facendosi a considerare come a far drappi ci vogliono tessitori, e a far seggiole legnaiuoli, ne deducea per naturale conseguenza che a far quadri ci vogliano pittori, e a far pittori Accademie. Onde giudicò che col rinnovare nella sua decrepitezza la Regia Accademia Albertina, già dapprima pervenuta a sì grande illustrazione, egli si sarebbe reso benemerito delle Arti e vi avrebbe rinnovati i giorni di Pericle. Tale il detto, e tale il fatto; ed una vistosa somma era dedicata alla riedificazione materiale e personale dell' insigne instituto. È cosa notoria nelle cronache delle Accademie che dal giorno in cui esse divennero, come or sono, un' emanazione naturale delle corti principesche e che i favoriti dei re, non i dotti delle arti, presedono alla lor direzione, i mutamenti che vi si operano a certi intervalli altro non siano se non la surrogazione delle mediocrità attualmente protette alle mediocrità protette una volta. Lasciamo ad altri il ca-

convinti che il tipo incorporeo dell'inspirazione psicologica si è ormai coperta d'un velo la faccia; che stante il crescere del materialismo e lo scemar del principio morale, l'arte, priva del succhio divino che l'alimentava, si è inaridita; che l'apparizione d'alcune opere pregevoli

rico di giudicare se tale circostanza siasi effettuata nella nuova crisi, abbastanza non conoscendone gli elementi; ma a tutti è noto il genio del maestro a cui veniva affidata la scuola di scultura, che solo basterebbe al risorgimento dell'arte, *se l'arte potesse risorgere per opera d'un' Accademia*. Chi avesse allora dichiarato ai ricostruttori dello scassinato delubro doversi, anzichè riedificarlo, gittare a terra, avrebbe certo fatte loro inarcar bene le ciglia, mentre essi non conoscevano come l'esperienza di due secoli e mezzo abbia ormai dimostrato non solo l'inutilità ma il nocumento delle Accademie, di quei magnifici ricettacoli della pedanteria e della noia, a cui dal Vasari a Diderot, e dal Lanzi al Cicognara, tutti i dotti dell'arte scagliarono la loro maledizione.

E qui si dee considerare quanto sia infelice lo stato di chi, ignorando d'una cosa, pur deve intervenire a regolarla, e la guasta per eccesso di buona volontà, e spende pecunia per fare ciò che era più utile e più economico il disfare. Poichè era appunto all'epoca in cui sotto le aspre censure fulminate da un erudito scrittore contro le Accademie nel libro intitolato: *Dell' insegnamento libero nelle Arti del Disegno;* e quando, al plauso dei conoscitori e degli artisti più illustri, un saggio decreto ordinava l'annientamento di quella di Milano, era appunto allora che la Reale Accademia di Torino risorgea, come fenice, sull'orizzonte pittorico; cosicchè alle lagrime che il decesso di quella facea versare ai pedanti, si congiungean le risa che al rinascer di questa faceano i dotti. E così la munificenza *mediceo-governativa* dei nostri reggitori rimanea scema della precogitata ammirazione d'un pubblico poco indulgente ai delusi. Tanto è vero il proverbio che a nave rotta ogni vento è contrario, *Miseris omnia adversa!*

In occasione di questo contrattempo non si può a meno di ripensare a certa commedia dell'arguto nostro Giraud, il cui protagonista, uomo servizievole ma disadatto, volendo mostrare il suo buon animo alla gente, fa mille prove e non riesce in una, e anzi più vuol far bene e più fa male; cosicchè al quint'atto il pover uomo, disperato per eccesso di buon cuore, fa veramente compassione. Trasportato d'uno in altro teatro comico, il carattere di *Don Desiderio* nulla perde di sua qualità esilarante; sembra anzi che, mostrandosi sulla scena accademica, esso acquisti qualcosa di più drammatico da certi riflessi governativi che su lui si riverberano. Auguriamo adunque alla nuova commedia i favori della nuova platea, e speriamo che, qualora pur s'udissero alcuni sibili, le persone discrete siano per attribuirli ai cento angui dell'Invidia, solita a scatenarsi contro tutte le celebrità.

nella pittura o nella statuaria non basta a fare un periodo di progresso dell'età nostra, più che la statua di Germanico, scolpita da Cleomene,[1] non ne facesse dell'età di Tiberio, o il basso-rilievo di Gallo e Velusiano[2] del terzo secolo, o le pitture di Teodolinda del sesto, o quelle del castello di Meresburgo[3] del decimo: che i soli monumenti da cui quind'innanzi avrà nome la nostra generazione son quelli dell'industria, a cui si assimilarono le opere artistiche, prive come sono d'un mandato veramente sociale, soltanto destinate a manifestare sotto una forma più elegante la ricerca dell'utile, realizzandone l'astrazione nel suo segno più universale, il danaro: é finalmente che questo vano simulacro d'un'arte, che non è più, continuerà a giacersi nella torpida letargia ove or ristagna, finchè l'elemento spirituale da cui deriva, espandendosi di nuovo sopra di lei, non venga a riunirla alla potenza intelligente che da lei si disgiunse sotto il soffio glaciale dello scetticismo, e che un nuovo grido animatore simile a quel che intonava un dì Ezechiello sulle rive del fiume di Babilonia, non torni a risuscitare la sua spoglia già da tant'anni fredda e inanimata.

III.

Le considerazioni analitiche da noi successivamente esposte sulla scaturigine, progresso e regresso della pit-

[1] Opera che si direbbe appartenere all'aureo secolo, e per cui si dimostra come in un tempo di decadenza non possano ad un tratto distruggersi i salutari effetti d'un periodo migliore.

[2] Citato dal Buonarroti che lo dichiara pari alle opere grechē.

[3] Vennero ordinate da Arrigo l'uccellatore. Ecco come ne parla Liutprando (lib. II, cap. IX): « Hunc vero triumphum tam laude, quam memoria dignum ad Meresburgum rex, in superiori cœnaculo domus per ζωγραφίαν, id est picturam notari præcepit, adeo ut rem veram potius quam verisimilem videas. »

tura in Grecia e in Italia, ci hanno condotti a riconoscere che presso l'una e l'altra di tali nazioni, quella figlia gentile dell'intelletto emanava da un'idea che, penetrandone profondamente le facoltà, vi destava un entusiasmo mantenutosi per più secoli, dal cui nascere, crescere e scemare ne furon definiti i tre principali periodi. Abbiam veduto che, estintasi tale idea efficiente, cadeva nè più si elevava l'arte de' Greci, presso cui, come anche presso i Romani, giungeva il giorno che riconosciutasi nelle varie opere la sua decadenza, lo sfiduciamento di vederne riprodotti i capolavori comprendea di tanta venerazione [1] le moltitudini, che in alcune contrade il mutilatore degli antichi monumenti veniva lapidato, in altri luoghi solea gettarsi in un precipizio, o in virtù d'una special legge del taglione, condannato a perdere il membro corrispondente a quello da esso distrutto,[2] e che non furon rari nell'antica storia gli esempi di guerre sanguinose accese fra un popolo e l'altro per siffatte contese, come quella che avveniva un tempo fra gli Ateniesi e gli Egineti.[3] Già abbiam detto altrove trovarsi menzione di siffatte rivalità anche presso i Romani,[4] e, ciò che più monta, esse datano dai primordi di quella repubblica. Testi-

[1] Essa degenerava talvolta in fanatismo, mentre molti v'avesno i quali usavano salutare vocalmente le statue e toccar loro la mano; ed è noto che le labbra e la barba del Giove d'Agrigento erano state logorate dai baci che il popolo vi imprimeva. (*De l'Usage des Stat.*, pag. 127.) Nella chiesa di San Pietro in Roma v'ha una statua di bronzo che rappresenta quel santo, il cui piede si trova notabilmente consunto per la stessa cagione della barba del Giove Agrigentino, il che dimostra che la divozione del volgo ha in ogni tempo il medesimo carattere.

[2] F. Lemee, *Traité des Stat.*, pag. 462.

[3] Alcuni scrittori hanno asserito che non il rapimento d'Elena ma quello soltanto d'una statua che la rappresentava, sia stata la vera cagione della guerra di Troia. Erodoto si mostra di questo parere; ed Euripide nel prologo di sua tragedia intitolata *Elena* sostiene la stessa sentenza; così Eustazio sul 3° libro dell'*Iliade*.

[4] Nella Dissertazione sui danni che le guerre hanno arrecato alle Arti.

moni dell'irremeabile decadenza della pittura e della statuaria, e ognor vieppiù afforzandosi in essi la persuasione che in tale stadio, ormai tutto percorso dall'umano ingegno, non erano per cogliersi novelle palme, sentirono crescere, col perfezionarsi del loro incivilimento, e la stima alle di lei opere, e la smania d'insieme adunarle. Era tale appassionamento cresciuto a mille doppi dalle parole con cui Cicerone, Velleio Patercolo, Plinio, Plutarco, Vitruvio, Petronio ed altri insigni amatori delle arti, con voci lamentevoli, simili a nenie di prefiche assistenti ai suoi funerali, ne deploravan la caduta e ne disperavano il risorgimento. Si videro allora i più dotti come i più potenti fra quei proprietari del mondo, se proconsoli o generali, spogliare la Grecia e le altre province dell'Impero per rivestirne la capitale, se privati, profondere le ingenti loro dovizie a salvare dal gran naufragio del tempo o dalla distruzione dell'uomo ciò che all'uomo non era dato riprodurre. Le prove di tale stima appassionata alle opere d' un' arte all' estremo ridotta non si deducono soltanto dalle sommità sociali di quel gran popolo, ma da una serie di fatti che ne mostrano vivo il senso nella stessa romana plebe, che, sotto uno de' più potenti imperatori, levavasi a fiero tumulto per rivendicare un'antica statua che, tolta a un luogo pubblico, era stata da esso introdotta nel proprio triclinio. È adagio, oramai passato alla condizione d'assioma, essere il grado di stima che un popolo dimostri ai più gentili portati dell'umano ingegno, il segnacolo più sicuro per misurare la sua civiltà; e infatti vediamo presso i Romani sempre andati con essa crescendo gli atti della pubblica sollecitudine alla conservazione di quei preziosissimi avanzi del genio ellenico, che divenuti patrimonio ereditario della nazione, ebbero a tutela i decreti stessi degl'imperatori fino al sesto secolo. E quantunque Co-

stantino e Costante suo figliuolo spogliassero l'antica per abbellirne la nuova regina del mondo, e non fossero perciò da dirsi benemeriti alla gloria italiana, essi mostrarono ciò nondimeno nell'energia dei loro decreti l'importanza da essi attribuita alla conservazione dei vetusti monumenti, cui per altra parte era prova di stima la stessa traslazione che ne facevano a Bisanzio. E come al tempo, ove il cristianesimo già era asceso sul trono dei Cesari, spesso avveniva che per meglio cancellar le memorie della passata idolatria, i Cristiani, animati da fanatico zelo, si portassero a distruggere i delubri e ad infrangere i simulacri pagani da essi considerati o come demonii o come soggiorno di demonii, Onorio, principe saggio e illuminato, ne reprimeva gli eccessi vietando con apposito decreto e sotto severissime pene sì brutale degradazione. Ed a vie meglio conseguire il lodevole suo intento, instituiva la carica d'un centurione conservatore che intitolavasi *Centurio intentium rerum*,[1] i cui soldati scorrevano di notte tempo le vie di Roma per impedirne la mutilazione. Le leggi di Giustiniano e di Teodosio ebbero una tendenza anche più conservatrice, vietando non solo l'appropriarsi o il distruggere gli antichi edifizi, quantunque legittimamente posseduti, ma il costruirne di nuovi a spese dell'erario, se quelli non eran prima ristaurati, o il valersi a nuove opere dei frantumi che traevansi dalle rovine.[2] Conforme a questo era lo spirito dei decreti di Majoriano; il quale deplorava i guasti che continuamente si facevano a edifizi di nobile architettura per ripararne altri infimi e volgari, rovinando così antichi monumenti che eran decoro alla città:[3]

[1] Amm. Marcell., lib. XVI, cap. 6. Il dotto autore del libro intitolato: *De l'usage des Statues* ascrive una tale instituzione ad Augusto, pag. 384.

[2] Lib. XV, tit. I. *De Operibus publicis*.

[3] « Antiquarum dissipatur ædium speciosa constructio, et ut aliquid reparetur, magna diruuntur. » (Nov. Maior. tit. IV.)

egli dannava ad una multa di cinquanta libbre d'oro i magistrati che tolleravano tali disordini, e alle verghe ed all'amputazione delle mani i colpevoli.[1] I tempi vandalici, benchè generalmente screditati in materia di belle arti, offrono però anch'essi esempi di tale sollecitudine conservatrice che alquanto onorerebbero nazioni aventi nome d'incivilite. È da notarsi in tal proposito la lettera del re Teodorico ad Aloisio, architetto romano, citata da Cassiodoro, ove egli afferma essere *aumento di gloria ai monarchi* la conservazione delle antichità.[2] La legge del *taglione* contro i mutilatori delle statue fu per sua espressa volontà rinnovata; grandiosa pecunia da lui stanziata a ristauro degli edifizi, e delle statue; un abile architetto deputatone a ristauratore.[3] Eredi d'un tanto amor del bello e d'un sì generoso patronato alle sue opere, Amalasunta e Atalarico non solo confermarono le leggi di Teodorico, ma volendo iniziare i Goti al rispetto alle scienze e alle arti, e trasfondere in essi quanto ancor rimaneva d'un antico incivilimento, inviaron mandatari ad esplorare la Grecia, e ne trassero in buon dato preziosi marmi che dedicarono a surrogare quelli di cui Roma era stata spogliata dai suoi invasori. Venuta quella capitale sotto il dominio, morale prima poi materiale, dei sommi pontefici, gli ebbero quelle reliquie a munifici patroni:[4] e

[1] Presso alcune repubbliche della Grecia, chiunque avesse offesa una statua veniva lapidato, ovvero gettato in un precipizio. Filippo re di Macedonia pose a fuoco e a sangue la città d'Atene, perchè alcuni de' suoi abitanti avevano insultata la propria statua. (Lem., *Traité des Stat.* pag. 462.)

[2] Cassiod., *Op.*, lib. II, epist. XXXIX. Benchè nemico dell'idolatria, questo grand' uomo chiamava sacrileghi quei Cristiani che distruggevano le statue, dicendo che il tempo, o la singolar perfezione che esse aveano, dovean farle considerare come cose sacre. (Baudel., *Utilité des Voyages*, tomo I, pag. 101.)

[3] Euseb., *Chron.* ad ann. CCXLVI, lib. VII.

[4] Furon di tal parere gli stessi autori protestanti, che con imparziale giustizia ne esaminarono gli atti, e ne scrissero la vita.

quantunque sin da remoti tempi i nemici della Chiesa reiteratamente ne accagionassero la condotta, pure non può negarsi (ed è argomento storico) come, da alcune eccezioni in fuori, la trasmissione ereditaria della maggior riverenza manifestata dai principi al divin segno che il genio improntava alla materia, particolarmente non rinvengasi nei sovrani di Roma, fra cui grandeggia primo S. Gregorio Magno, venerabile figura del sesto secolo, il quale, accusato dal Volaterrano e dal Maffei d' aver fatto gettar nel Tevere parecchi antichi marmi, mosso da immodico zelo contro l' idolatria, era vittoriosamente difeso dal Platina, dal Tiraboschi e dal Gradenigo, e più ancora dal proprio carattere e dai propri scritti, che lo manifestano uomo di sì alta mente e di pietà sì illuminata da non aver potuto cedere a sì deplorabili esagerazioni.

Ma quantunque parecchi principi, e gran parte dei papi, e tutti i dotti emersi da una lunga serie d'anni, tutelassero sotto l'egida potente dello scettro o dell'eloquenza gli avanzi della Grecia e di Roma,[1] pur come la forza intellettuale o materiale non sempre è valida contro quella preponderante delle passioni, così in ogni età progressivamente e inevitabilmente è avvenuto che, sopraffatti da parziali interessi quelli generali dell' umanità, sian quei segni irrecuperabili dell'ingegno umano andati miseramente o dispersi o distrutti. E difficile sarebbe il definire se desti maggior meraviglia o indegnazione il leggere nelle cronache d'una contrada che già era pervenuta a un grado d'incivilimento da giudicarvi impossibile la brutalità di certi fatti, che gli edifizi e i marmi antichi, i quali avean sopravanzato a tante irruzioni, incendi e

[1] Mirabile per facondia e per carità di patria è la lettera scritta dal Petrarca a Cola di Rienzi sopra questa materia. Poggio Bracciolini e molti altri insigni Italiani gli fecero eco dappoi. Sempre però coll'esito medesimo.

rapine, o bravato i civili furori dei Colonnesi, dei Brancaleoni, degli Stefaneschi,[1] e di altri tali feroci sterminatori, eran da quelli che lor succedeano o distrutti a far calce,[2] o subastati a farne pecunia; immanità di cui si trova segno fino al secolo XVI, allorchè tanti eruditi e tanti artisti facevano a gara studio sui resti dell'antichità, aventi a patroni supremi un Leon X e un Clemente VII, medicei.[3] E sebbene Niccolò V e Sisto IV, pontefici dottissimi, profondessero i tesori dell'erario a salvaguardia di quelli dell'antichità; benchè Pio II, con maggior rigore e sotto maggiori pene rinnovasse il divieto di elevare nuovi edifizi colle reliquie degli antichi, ciò nondimeno la protezione alle opere dell'arte non rivestì il glorioso carattere a lei improntato dall'odierno incivilimento d'Europa, se non sotto Paolo III Farnese, che primo concepì il generoso disegno di deputare a custodia e conservazione di quelle, sotto titolo di *Commissario delle antichità*, il celebre Latino Mannetti con Breve del 28 novembre 1554, nel cui tenore dichiarasi il pontefice al sommo addolorato che, quasi non bastassero i danni ad esse cagionati dalle ingiurie de'barbari e da quelle del tempo, siano i magni ornamenti de'Quiriti per nostra incuria, dolo e avarizia, mutilati e distrutti o venduti ai forastieri.[4] La qual cosa non può a meno di de-

[1] Tentava costui effettuare la rovina di tutti gli antichi edifizi di Roma. (Alb. Mussato, lib. VIII.)

[2] Avea disgraziatamente provato l'esperienza essere meravigliosa la calce fatta col marmo antico, massime quello orientale.

[3] Lorenzino, nipote di questo pontefice, giunse persino al segno di mutilare in una sola notte tutte le statue dell'arco di Costantino, troncando loro la testa. (Venuti, *Descrizione di Roma antica*, parte prima, pag. 13.)

[4] « Verum, quod non sine summo dolore referimus, factum est, imo fit quotidie, ut præter Gothorum, Vandalorum, atque aliorum barbarorum.... ipsius quoque temporis iniurias, nostra incuria atque culpa, imo etiam dolo atque avaritia, veterum decora alta Quiritum lacerentur, conte-

star meraviglia, se si avverte che, appunto un secolo prima, un altro rinomato lor proteggitore, Ciriaco d'Ancona, con fervida allocuzione invocando il patronato d'Eugenio IV, e dell'imperatore Sigismondo, lor dimostrava quanto obbrobriosa fosse l'indifferenza che aveasi agli antichi monumenti, e, plaudenti quei principi, imprendea travagliose cerche, non solo in Europa, ma nei continenti dell'Asia e dell'Affrica, e ponevasi in cima all'illustre sequela che alla gratitudine dei posteri promulgava il nome di Niccolò Niccoli, del Poggio, del Ferrarini, del Feliciano, del Marcanuova, del Bologni, d'Eliano Spinola, di Cosimo, Piero e Lorenzo de' Medici, e del pontefice Paolo II. Alla voce del genio italiano apriva allora le sue viscere la terra, e restituiva alle presenti i più preziosi ricordi delle passate generazioni. Allora i magnati e i potenti, onorando, non già come oggidì le danzatrici e gl'istrioni, ma chi crescea la patria dote d'alcun tesoro dell'antichità, gli profondean le più munifiche ricompense.[1] Allora lo stesso Leon X, invocando nell'idioma loro le muse d'Orazio e di Catullo, encomiava con poetica laude lo scopritore d'una statua.[2] Allora, fervendo ovunque l'opera, ogni municipio italico schierava in lungo ordine i marmi, i bronzi, i cippi, i mosaici, i bassirilievi, che simile a vastissimo museo facevano l'intera penisola, e, al dir d'un moderno erudito, nella sola Venezia gli edifizi della piazza di San Marco contenean tante

rantur, obruantur, asportentur...., extra urbem in alienas terras ac civitates. »

[1] Giulio II diede a Felice de Fredi ed ai suoi figliuoli *introitum et portionem gabellæ portæ S. Joannis Lateranensis*, a guiderdone della scoperta da lui fatta del Laocoonte. E quanto si onorassero allora in Roma i trovatori di simili rarità lo dimostra l'epitaffio inscritto sulla sua tomba, ove sono le seguenti parole: « Qui ob proprias virtutes et repertum Laocoontis divinum simulacrum, immortalitatem meruit, anno Domini MDXXVIII.

[2] In occasione della Lucrezia antica scopertasi in Trastevere, che poi dal Winkelman fu detta essere un'Arianna.

magnificenze, quanto una delle più ricche città della Grecia. Ma infelice destino della patria nostra fu in ogni età che, inviti i principi, inviti i dotti e i generosi, sempre v'ebbero Italiani avidi dell'oro straniero, e stranieri avidi delle pitture italiane, compratori delle opere non del genio che le crea.[1] E sempre purtroppo vana benchè assidua tonava la parola degli scrittori più illustri, e degli stessi artefici commossi alla vista di tanta nostra ignominia, i quali, come un dì quel Romano là nel pretorio di Gerosolima, sollevando la cenciosa porpora della caduta regina, ben poteron dire ai popoli: *Ecco l'Italia!*

Spettacolo miserando e sempre mai lagrimevole si offre infatti agli occhi nostri se li fermiamo un istante sulle perdite, oramai fatte irreparabili, di tante grandiose opere dalla pittura prodotte, dal suo risorgimento fino a noi. L'Armenini, quasi coetaneo del Vinci, sin dai suoi giorni già additavane guasto dall'incuria dei rozzi custodi il celebre *Cenacolo delle Grazie*, e molti freschi insigni buttati giù e rifatti da volgari artefici:[2] il Vasari e il Baldinucci deploravano molte tavole dell'Orcagna, molte di Giotto, molte di Masaccio, distrutte alla Badia, a Santa Croce, al Camposanto di Pisa, o da monaci o da restauratori ignoranti.[3] Andarono distrutti gl'irrecuperabili cartoni di Michelangelo e di Leonardo, un dì scaturigine dei più rinomati pittori; distrutta da un pontefice una cappella, benchè tutta dipinta dal pennello del B. Angelico; distrutta da un altro pontefice la gran sala degli Apostoli al Vaticano, opera di Raffaello; distrutte le famose pitture della villa di papa Giulio; distrutte quelle egualmente celebri di Daniele da Volterra a Santa Maria

[1] « Quorum opera, non quorum artes emuntur. » (Cicer., *De Off.* lib. I.)

[2] *Prec. di Pitt.*, lib. I, pag. 21, e lib. III, pag. 192.

[3] Vas. pass. — Baldinucci, tomo I, pag. 115.

Maggiore; quelle di Andrea del Sarto al monastero dello Scalzo e nel chiostro della Nunziata in Firenze, ove, insieme a molte altre opere di quel raro maestro, la più stupenda immagine di Nostra Donna che egli mai dipingesse,[1] e che al dir del Bottari potea star a fronte di quelle di Raffaello, periva corrosa dalla polvere che per incuria de' custodi sopra vi si era appiastrata: perivano i rinomati freschi dipinti dai Carracci e dai loro migliori scolari nel chiostro di San Michele in Bosco a Bologna: periva il gran quadro di Noè di Paris Bordone e il Giudizio di Salomone nella sala della ragione di Vicenza, opera tutta condotta dal pennello del Tiziano:[2] perivano gittate a terra dagli operai di San Giovanni in Monte le pitture del Francia condotte con tanta scienza di disegno e tenerezza di colore che tutto dì, anche dagli artefici di maggior grido venivano studiate,[3] e al pennello del Francia succedeva, anteposto, quello dell'imbiancatore: eran pure gittati a terra i modelli in rilievo di Santa Maria del Fiore, lasciati da Arnolfo di Lapo e dal Brunelleschi, prototipi del bello architettonico, e quelli delle porte del Battisterio, fatti dalla stessa mano di Lorenzo Ghiberti,

[1] Ecco come il Doni narrò un' altra deplorabile perdita d' un fresco d' Andrea del Sarto. « Fuori d' una porta di Firenze detta *Porta a Pinti* è un tabernacolo dove Andrea dipinse una Madonna intera al naturale con alcuni Santi che era fra le più belle che facesse; talchè per l' assedio, che si prevedeva dovendosi spianare i borghi e le muraglie intorno alla città, Piero Capponi volle che fosse lasciata in piedi. Ora dipoi si dubitava che questa dovesse andare a male per essere esposta alle intemperie del cielo, e alle insolenze de' villani e de' ragazzi; perciò fu pensato di segar la muraglia, e trasportarla in Firenze. Ma non bastando l' animo agli architetti e a' muratori di far questo trasporto, fu abbandonata l' impresa. Vero è che per divozione vi fu appeso un lanternino che ad ogni po' di vento batteva nella parte più vaga della pittura e la disertava. Il resto lo guastavan le piogge, o qualche biante che si riparava in esso tabernacolo la notte; e così si perdè un' opera che potea stare a fronte di tutte le pitture del mondo. »

[2] Malvas. F. Pittr., parte II, cap. 112.

[3] Ibid., tomo I, cap. 57.

epperò più preziosi all'arte degli stessi bronzi sì ammirati dal Buonarroti:[1] furono esca del fuoco, nel collegio di Venezia, le numerose pitture e i ritratti dei molti personaggi storici che il Tiziano avea quivi rappresentati:[2] la stessa sorte ebbero i freschi di Paolo Veronese al palazzo ducale, abbruciati nell'incendio del 1576, in cui rimasero consunte le tre macchinose storie dipinte da Iacopo Tintoretto, rappresentanti, la prima, l'Incoronazione di Federigo imperatore fatta dal pontefice Adriano IV, la seconda, Alessandro III in atto di scomunicare lo stesso imperatore, e l'ultima, il giudizio universale, ov'era gran quantità di corpi ignudi de'reprobi, e di spiriti infernali, che atterrivano chi li riguardava, modelli ai pittori per la maestria del disegno e degli scorci in cui erano atteggiati.[3] A tante cause di guasto e di distruzione veniva spesso ad aggiungersi l'incuria di chi dovea custodire alcuni capolavori, come avveniva alla gran pala che il Tiziano facea per la chiesa di San Marciliano, rappresentante l'Angelo Custode, che sin dai tempi del Boschini già era scomparsa dalla sua tela: così accadeva della grandiosa tavola del medesimo a San Niccolò de'Frari, del San Pietro martire a Santi Giovanni e Paolo che era stimata essere la migliore del gran caposcuola veneto,[4]

[1] Vas., tomo 1, pag. 317.

[2] Rid., *Le merav. dell'arte*, tomo I, pag. 148.

[3] Ibid., tomo I, pag. 291 e tomo II, pag. 17. Antonio Zannetti, nel suo libro *Della Pittura Veneziana* parla egli pure delle irreparabili perdite cagionate dagl' incendi, ed in particolare delle due copiosissime composizioni del Tiziano, *il Trionfo della Fede*, lodatissimo dal Vasari, e *la Sommersione di Faraone nell' Eritreo*, con molte altre del cui soggetto non fa menzione, e osserva che se non fossero restate alcune stampe da lui stesso disegnate, non si avrebbe idea che egli fosse stato grande anche nelle invenzioni di molte figure (lib. II, pag. 104.)

[4] Compreso di rammarico all'idea della perdita fatta dall'arte di tante maestrevoli tele, l'autore delle ricche miniere della Pittura Veneziana esclamava: « E chi non sa che degli huomini vivi per farne sortire

e del vasto soffitto della Madonna dell'Orto, ove il Robusti avea, col solito ardimento di scorci, rappresentato il Padre Eterno attorniato dai cori angelici.[1]

In questi infausti annali della distruzione son da comprendersi, come alquanto in essa inoltrati, buona parte dei primari monumenti lasciati dalla pittura italiana, e il Giudizio di Michelangelo alla Sistina, annerito, guasto e ritocco, e i di lui dipinti alla Paolina, già modelli ai tre Carracci pel magistero del disegno, malconci in guisa, sin da un secolo fa, da non poterne più far conto, e molte fra le più rare opere del Sanzio al Vaticano, e moltissime del Correggio, del Domenichino, di fra Bartolommeo, di Giulio Romano, di Guido, di Gaudenzio e d'altri di tal riga. All'azione del fuoco, degli anni, delle intemperie, della polvere, dell'incuria, e dei bistrattamenti d'ogni maniera, si deve ancora associare quella d'un acerrimo nemico e distruggitore delle opere d'arte, l'appassionamento alle novità, l'orrore al vetusto, allora tanto più operoso quanto sia meno intelligente l'ordinatore che abbia la potestà di soddisfare al proprio capriccio, solito anteporre il pennello indotto ma fresco al pennello dotto ma antico, voglioso delle bizzarrie dettate dalla moda, a cui è ributtante tutto che non sia sullo stile dell'ora attuale, e più specialmente tutto che serbi la patina veneranda che sopra le architetture come sulle tele e sulle statue depose la mano dei secoli. Ministri zelantissimi al pravo gusto di tali ordinatori fioriscono in ogni età mediocri artisti, architettori da gabbo, che nulla intendendo al vero bello, e colla pretensione associando l'inettitu-

quanti l' huomo vuole vi è la regola naturale, ma di questi esemplari si è del tutto perduta la stampa, e lascio ad ogn' uno considerare la stima et la somma accuratezza che deve tenersi per la loro conservatione. » (Introd. pag. 79, ediz. ven. 1674.)

[1] Ibid., pag. 78. Egli deplora altresì la perdita della gran Crocifissione dipinta dal Passignano, maestro fiorentino di molto disegno.

dine,[1] nulla guardando all'unità primo pregio d'un edifizio e alla natura di sua primitiva costruzione, eccitano i più ignoranti di loro a parziali metamorfosi nello stile, nelle forme, nelle linee, per cui all'antico carattere che, qualunque si fosse, ebbe una maniera propria e conforme al secolo in cui si eresse, viene sostituito un mostruoso zibaldone che ne fa un essere incoerente, bislacco, in contraddizione col buon senso, colla cronologia, e col primo fra i canoni essenziali del bello, l'unità. Notò un erudito scrittore non potersi oramai numerare la quantità di monumenti delle tre arti, citati dagli antichi, i quali andarono perduti per la malaugurata smania di alterarne le forme per sostituirvene di nuove, o di atterrarli per riedificarli in un nuovo stile, smania che più specialmente invalse, massime oltr'Alpe, in tutto il decorso del passato secolo, quando l'uso, la moda, e la cortigianeria, ogni cosa riducevano allo stile, e alle forme appartenenti al periodo di Lodovico XIV.[2] Se a questo novero

[1] Quelli di cui Terenzio, con sì fine espressione, diceva: « Faciunt ne ut intelligendo nihil intelligant. » (In Prol. Andr.)

[2] Cicogn., *St. della Scult.*, tomo IV, c. 6. Insigne esempio di tal classica insipienza era, sotto l'ultimo regno, la sovversione che un artefice milanese (il cav. Palagi) operava nel palazzo regio, ove le porte, le suppellettili e gli ornati sapean di quello stile settecentista che è medio fra quello del Maderno e quello del Borromini, stile grandioso, benchè carico di curve che si risolvono in volute a cui vengono a tramezzarsi brucioli e chiocciole insieme unite da sottili racemi, e formano un complesso assai dicevole al lusso e all'appariscenza. Siffatti ornamenti avean, se non altro, unità di maniera ed armonia di linee. Ma tale pregio andava del tutto perduto sotto il genio inesorabilmente accademico del riformatore lombardo, il quale, togliendo alla ornatura o all'apparato delle reali stanze il grandioso che prima avevano, le ridusse a quello stile ripetutamente fastidioso che grecizzava l'Europa dell'epoca imperiale; prima che taluno si rammentasse essere il bello vario nelle forme, quantunque sempre uno nel genere. La stessa nefaria guastatura sovvertì allora parimente, e con pari dispendio, le sagome eleganti e le maestose linee che l'ingegno di Benedetto Alfieri aveva improntate alla sala del Teatro Regio, il quale ridotto anch'esso a greco travestimento, era ad ogni testimone della miseranda metamorfosi causa di vivo rammarico del suo presente, e di vivo desiderio del suo passato.

aggiungiamo tutte quelle che andarono sommerse nel mare, o furon guaste nei carreggi e nei viaggi, o dalle empie cure dei ristauratori, o dai furori del fanatismo religioso,[1] vedremo con quanto accoramento in sì deplorabile esterminio del tesoro tramandatoci dai secoli sia da ripetersi con Virgilio:

Sunt lacrymæ rerum et mentem mortalia tangunt!

[1] Nella vita di Fra Bartolommeo da San Marco è citato dal Vasari e altamente deplorato il celebre *Auto-da-fe* che, ai tempi del Savonarola e per le fanatiche sue predicazioni, avveniva in Firenze nell' ultimo giorno di carnevale (non dice di qual anno), ove il popolo, esaltato da furore religioso, traeva a stormo sopra le piazze, e quivi al canto delle litanie e dei salmi, prima accatastava e poi ardeva un buon numero di pitture e di sculture rappresentanti femmine ignude: « Di mano di maestri eccellenti, e parimente libri, liuti e canzonieri, che fu danno grandissimo, ma in particolare della pittura. » Il fatto del Savonarola succedeva verso il fine del secolo decimoquinto. (*) Osserviamo che il trascorso d' un secolo e mezzo non bastava a ridurre entro il limite del giusto un sentimento che solo è lodevole se moderato, della cui dannosa esagerazione troviam rinnovato l' esempio a mezzo il secolo decimosettimo.

In una perlustrazione da noi fatta, parecchi anni sono, fra le carte del Regio Archivio che riguardano al regno di Carlo Emmanuele III, abbiam riconosciuto con nostro rammarico che l' istesso atto di barbarie, prodotto dallo stesso abuso di zelo, e suggerito altresì da un uomo di chiesa, avea cagionata una irreparabile perdita all' antica quadreria de' Sabaudi, nel proprio loro palazzo e per espressa volontà di quel monarca, uno dei più illustri della prosapia. La condizione de' tempi e dello Stato non avendoci permesso di farlo noto colla stampa, la quale allora era inceppata da arbitrio di re e di ministri, lo pubblichiamo per la prima volta in que-

(*) Nella biblioteca del cav. Provana, mancato di recente alle lettere italiane, si trova una vita di Fra Girolamo, antico Ms del Razzi, per cui appare essere l'abbruciamento di quelle rare opere avvenuto l'anno 1498, che era l'ultimo di sua vita. Avea lo zelante riformatore ordinata in Firenze una compagnia di fanciulli che, sotto l'autorevole sua direzione, traevano alle case de' cittadini a raccogliervi le pitture e le statue oscene, come pure i libri e i manoscritti che da esso si giudicassero contrari alla fede o al costume, ed era in tale occasione che perivano tra le fiamme con altre preziose tele, alcune figure più o meno ignude, una Lucrezia, una imperatrice Faustina, una Cleopatra, di chiari pennelli, e i ritratti d'alcune donne fiorentine che ebbero per avventura fama di bellezza anzichè di verecondia, fra cui sono citati i nomi della vaga Bencina, di Sena Morella, della Bina e di Maria de' Lanzi. Parlano di tal fatto anche il Burlamacchi, il Nardi, il Rastrelli, ed altri scrittori.

sto luogo ove ha sede apposita, e in questo tempo ove è concesso dire gli errori di quelli ohe s' arrogavano la certa scienza. Carlo Emmanuele III, che il Denina disse poter essere modello a qualsivoglia principe, era infatti grande come uomo di guerra, grandissimo come uomo di governo, e mostrò una munificenza veramente regia ne' moltiplici e sontuosi edifizi che il genio di Juvara, di Benedetto Alfieri, e del celebre ingegnere Bertola, innalzava non solo a ornamento ma a difesa della nostra patria. Essendo egli dotato di singolare pietà, e ad un tempo ignaro non solo dell'arte ma della sua importanza nel social consorzio, la qual cosa non dovrebb' essere in chi governa una nazione, era perciò inabile a rettamente giudicare della virtù che le opere dei grandi artefici hanno per l' ammaestramento di chi coltiva le arti del disegno. Una tal sua condizione lo esponea perciò indifeso alle intemperanze, inspirate da soverchio zelo alle cose morali, nel giudizio del riguardi dovuti alle cose intellettuali. Era confessore del re il canonico Giovanni Pietro Costa, uomo dotto in teologia e di santo costume, *Singulari in Deum pietate et mira vitæ innocentia*, come lo dice un' iscrizione posta nei sotterranei della metropolitana, ma scrupoleggiante all' eccesso, e inchinevole a dannar come oggetto di scandalo ogni menoma nudità. Fra le tele che ornavano la reggia, molte ve n' aveano dipinte da insigni maestri, fra cui di Tiziano, di Michelangiolo, di Paolo Veronese e d' altri di tal casato, soggetti mitologici, ov' eran rappresentate donne e fanciulli ignudi. Stimando il Costa essere debito di cristiano, e più di sacerdote, cessare una tanta immoralità in un luogo ove per la tacita annuenza del sovrano erane doppiato il pravo effetto, e porgendogliene il destro il libero accesso che il proprio carattere gli dava alla real persona, egli andava un giorno a Carlo Emmanuele e, coll' eloquenza propria di chi è fortemente convinto d' una verità, gli rappresentava il danno che da sì oscene pitture dovea risultare alle anime, e a quanto pericolo esponeansi quelle de' giovani principi che quotidianamente le aveano sott' occhio; diceva essere un padre primo custode alla morigeratezza do' figli, esser dovere di re predicare il buon costume dal trono, e l' esempio del sovrano, buono o mal esempio all' intero popolo.

Da una lettera autografa, di cui diamo qui un brano, appare che Carlo Emmanuele dava orecchio alle rappresentanze del zelante confessore; e ordinava che non solo si togliessero dagli appartamenti siffatte pitture, ma che fossero interamente distrutte: essa trovasi in un cartolare del R. Archivio, che ha per iscrizione: *Registro Lettere*, 1733-40, ed è scritta dal conte Giuseppe Antonio Degregori, allora intendente della casa del Re, al celebre architetto Benedetto Alfieri. Questi a cui, come appare da altre lettere ivi serbate, il re dava talvolta commissioni d' opere d' arte, trovavasi allora in Roma. Il Degregori parlandogli d' un quadro che quegli avea mandato al re, opera di Gian Carlo Aliberti, tra le cui figure appariva, benchè non indecente, alcuna parte di nudo, gli dice queste parole: « Sua Maestà ha visto il quadro del signor Aliberti; ma il soggetto non gli è piaciuto per riguardo allo nudità, quali ella bene sa non esser troppo del suo gusto, e, sebben non possano dirsi scandalose, ad ogni modo non può permettere che si esponga in posto ove S. A. R. o le Reali Infanti possino osservarle. »

Questa lettera, in data del 24 marzo 1739, basta a spiegare la distruzione che era operata a quel tempo in palazzo.

Ottenuta l'annuenza del re, il pio canonico facea staccar dalle pareti de' reali appartamenti le tavole da lui giudicate indecenti, e ordinava che alla sua presenza fossero lacerate ed arse. Vasta e miseranda ecatombe del genio, in cui perivano sì numerose le opere lasciateci dai migliori interpreti del bello, opere che conservate in un'Accademia o in una Pinacoteca, avrebbero concorso a serbar una notabil parte di sua antica dote all' Italia, e un nobil fregio alla città, come pure a vie meglio promuovere l'incremento di quello studio!

Niuno il quale abbia senso, non solo di pietà, ma di semplice convenienza, potrà biasimare che il padre di famiglia rimuova i soggetti di nudità dalle mura domestiche, e che anche nei luoghi pubblici il pudor della vergine e della matrona siano tutelati sotto l' egida del costume pubblico; ma, fatta questa giusta concessione alle leggi della morale, rimane quella dovuta alle esigenze d' un' arte il cui precipuo scopo, anzi l' essenza, è il nudo, cosicchè sopprimere il nudo sarebbe sopprimere l' arte istessa. Nelle opere della pittura il nudo non è osceno. L' oscenità, dice il Milizia, sta nell' atto e nell' intenzione; cosicchè v' ha tal figura ignuda che è casta, e tal figura vestita che è lasciva. (*) La pittura delle carnagioni, conforme al sentimento anatomico del naturale, è l' opera più sublime dell' arte, e quella ove gli esemplari lasciatici dai gran maestri sono più proficui all' istruzione de' suoi cultori, il perchè ne risulta abbia a riuscirne più importante la conservazione. Infatti anche fra i popoli ove più severi sono i riguardi verso la pubblica moralità, vediam serbarsi, colla stessa sollecitudine che le altre, le tele ove siano espresse figure ignude, che, talora scoperte, talora velate, son quivi giornalmente esposte alla considerazione e allo studio di chi coltiva le arti. E che una tal costumanza nulla abbia di contrario alle prescrizioni della morale, lo dichiara la più competente fra le autorità, quella della religione cristiana, il cui capo supremo non solo più volte autorizzava ma spesso promeveva l' adunamento di tali opere nei musei di Roma, alcuni dei quali volea perfino del proprio nome intitolati, come ne furono esempio due pontefici di santa memoria Clemente XIV e Pio VI, nel Museo Pio-Clementino, benchè in esso figurassero la Venere Gnidia, la Venere Callipiga, quella uscente dal bagno, opera di Prassitele, la ninfa Appiade, e il gruppo del Tritone e della Nereide, uno dè più lascivi, nell' intenzione dello statuario, per le graziose figure degli amorini in atto di schernire con gesti di proterva malizia la desolazione della ninfa rapita. Se questi o altri simili prototipi così dell' arte greca, come della

(*) Se ne può citare un esempio nella statua della *Pudicizia*, scolpita dal Corradini per la chiesa di N. D. della Pietà in Napoli, statua interamente vestita, che però per la movenza in cui è atteggiata, e per la maniera con cui ne è trattato il panneggiamento, produce, al dir del Cicognara, l'effetto il più sconcio, e il più diametralmente contrario alla virtù che deve esprimere; mentre abbiam vista ai nostri giorni la statua della *Fiducia in Dio*, opera del Bartolini, che, essendo affatto ignuda, lo era con tanta innocenza, e in atto sì pudico, da non fare il menomo richiamo a senso di libidine in chi la mirava.

nudità voluttuosa si fossero, per disgrazia del mondo incivilito, trovati nei reali appartamenti di Sua Maestà Sarda, invece d' essere collocati onoratamente in un pubblico museo come, per volere dei sommi pontefici, erano quelle antiche statue, essi sarebbero stati zelantemente infranti per la maggiore edificazione della reale persona, fra il compianto degli studiosi e degli eruditi. Ma Clemente XIV, Pio VI e gli altri papi che dopo essi ne mantennero i decreti e le instituzioni, o avean notizia dell' arte, o ne conoscean l' importanza, perchè regnavano sopra un popolo ove il sentimento di questa è naturato dal sommo all' imo della scala sociale. E quantunque non sia da dubitarsi che essi mai non si sarebbero indotti ad accogliere fra gli arredi che adornavano il Vaticano o il Quirinale, luoghi di lor residenza, quegl' ignudi simulacri, non istimavan però stretto debito di coscienza l' esterminarli, ma gli facceano in apposito luogo, e colle più diligenti cure, conservare allo studio e all' ammirazione dei posteri, ben sapendo che una volta distrutti, niuna mano al mondo era tale da riprodurne l' incantevole perfezione. Dobbiamo qui prevenire un' osservazione che potrebbe taluno indursi a fare in questo proposito, citandoci, colla storia, l' esempio di Paolo IV, pontefice piissimo, il quale, severamente riprovando la nudità invereconda delle figure espresse nel giudizio di Michelangelo nella Cappella Sistina, ordinava che si buttasse a terra quell' immortale capolavoro. Il fatto è positivo; ma il caso è assai differente da quello di Carlo Emmanuele III. L' ordine dato da quel pontefice era, non che scusabile, dettato dalla più stretta convenienza, non solo perchè doveasi dir riprovevole l' assoluta nudità di quelle figure, ma perchè esse eran destinate ad esprimere i santi e le sante del paradiso, non già agli occhi della ragione, che ben conosce niun indumento avervi fra puri spiriti, ma agli occhi degli uomini, per cui l' idea della santità delle anime non può associarsi colla vista della nudità dei corpi. Ora non essendo fattibile al pittore di rappresentare se non le sole apparenze corporee, ragion volea che queste lo fossero secondo le proprietà di modesto decoro che appartengono a quelle degli eletti durante la lor terrena esistenza, onde evitar che si facesser richiamo a senso di libidine quelle stesse figure che dovevan esserlo a sentimento di pietà. È inoltre da considerarsi che in alcuni de' gruppi ove precipitando cadevano i dannati, si mostravan figure di demonii, espresse in atti laidi e disonesti, che troppo bruttamente contrastavano colla santità d' un luogo ove si celebrano i misteri più sacrosanti della religione. Ed essendo, quella vasta pittura trattata a fresco sul muro, non poteasi per tal motivo trasportare in un museo o in altro apposito sito, come era agevol cosa il trasportare altrove le tele del palazzo regio di Torino. Per la qual cosa operava lodevolmente Paolo IV, arrendendosi al solo partito ragionevole che gli venisse proposto, quello di commettere, come fece, al celebre pennello di Daniele da Volterra, assenziente l' istesso Michelangelo, di velare con qualche panneggiamento quelle ignude membra, opera per cui potè il prototipo del massimo fra i disegnatori pervenire fino a noi.

Ma là dove le tele più preziose dei primari maestri d' Italia figuravano colle tavole, le seggiole e le poltrone, non è da meravigliare che la riforma o la distruzione d' un quadro del Tiziano o di Michelangelo non

facesse più specie che quella d'una di tali suppellettili domestiche, le quali, come una volta sian guaste o incomode, si buttano in un canto o s' infrangono. Epperò riconoscendosi che quelle *suppellettili* pitturate da Michelangelo e da altri tali *operai* aveano, al dir del confessore di S. M., un inconveniente *morale* che le rendeva incomode, invece di gettarle all' Accademia di Belle Arti ove potean servire allo studio, ovvero di farne ricoprire con colore a tempera le nudità più indecenti, che almen ne risparmiava l' eccidio, (*) era cosa che andava per suo piede il far prendere di peso

(*) Fra le notizie dei quadri trasferiti a Parigi dalle diverse contrade spogliate dai repubblicani francesi, e solo ormai destinate a registrarne uficialmente i ladronecci, uno ce ne venne fra mano intitolato: « Notice des principaux tableaux *recueillis* (espressione destinata a temperare la crudità d'un' altra più conforme al fatto) en Italie par les Commissaires du gouvernement Français etc. » Nella terza parte di essa si trovano precipuamente accennati: quadri tolti al palazzo Pitti di Firenze e al palazzo regio di Torino. Sono ivi citati fra quest' ultimi i quattro *Elementi* dipinti dall' Albani al card. Maurizio di Savoia uno de' pochi di quella stirpe che furon veramente patroni alle arti. La notizia che dichiarò la storia di quelle celeberrime tavole vale per registrare ad un tempo un nuovo guasto da aggiungere ai tanti suggeriti da soverchianza di zelo al costume e da pochezza di discernimento all' arte fra i principi sabaudi. Citiamo le testuali parole di quel libro in data dell' anno VIII della repubblica (1806): « Ces quatre Elémens ont été peints vers 1625 pour le cardinal Maurice de Savoie, et dès lors ils ont fait l'un des plus beaux ornemens de la Galerie de Turin, d'où récemment ils ont été tirés. Malheureusement pour l'art, l'impéritie et de vains scrupules leur ont causé des dommages considérables. Du temps de Charles III (qui il compilatore volle dire di Carlo Emmanuele III) ces tableaus ont été remis sur toile et nettoyés impitoyablement par une main inhabile qui en plusieurs endroits, notamment dans les fonds, a enlevé la couleur. Mais c'est sous le règne du Roi actuel (C. Emmanuele IV) qu'ils ont reçu le plus rude coup. Clotilda de France, son épouse, voulant habiter la chambre où ces tableaux étaient placés, les trouva scandaleux, et au lieu de les transporter ailleurs, elle exigea qu'on en couvrit les nudités. Un peintre protégé se chargea d'habiller ces gracieuses figures, et sans même prendre la précaution de peindre à la colle, au lieu d'huila (ce qui eût menagé les moyens d'une facile réparation) il les couvrait de lourdes draperies qui en dérobent les contours, et détruisent entièrement l'harmonie du coloris. Fatale opération dont les amis des arts auraient à gémir éternellement, s'il n'y avait lieu d'espérer que *des mains plus habiles* parviendront à enlever ces hideux repeints! » (Pag. 3 e 4.)

Alla modesta dichiarazione di quel compilatore ne aggiungeremo una seconda, dettata (come dimostra lo stile) da altro Francese, in altro libro, intitolato « Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie, dédiée à l'armée d'Italie. » Parlando lo scrittore delle pitture quivi involate, che chiama al solito *les immortels trophées de nos victoires* (che poi lo furono a quelle degli alleati) così si esprime: « L'administration (du Musée) a fait rentoiler, nettoyer et remettre en état ceux de ces tableaux qui par la fumée, la crasse et les vieilles huiles dont ils étaient recouverts, étaient absolument hors d'état d'être vus, et en cela elle n'a fait que se rendre au vœu bien prononcé de tous les artistes *éclairés* qui les ont vus dans cet état de dépérissement, et à celui des commissaires eux-mêmes qui les ont *recueillis* en Italie.

Voici ce que les commissaires du Gouvernement en Italie écrivaient à l'administration en date de Milan 18 nivôse an V. « Il est essentiel de vous prévenir que presque tous les tableaux recueillis, et surtout ceux du Guerchin, ont été retouchés par des mains inhabiles; nous vous indiquons particulièrement les deux

quella *roba*, e, senza badare ad altro, metterla prima a brani e poi sul fuoco, di che poco importava alla Corte e meno alla nazione. L'una e l'al-

tableaux du Dominiquin, sur l'un desquels le tonnerre est tombé anciennement, et dont la restauration est infiniment vicieuse. Il est très-heureux pour l'art que ces chefs-d'œuvre soient tirés d'un pays où ils étaient totalement négligés, et il ne faudra pas moins que la *main habile de nos réparateurs* pour les rendre aux vrais amateurs des arts. »

Dans une autre lettre en date de Rome les mêmes Commissaires préviennent l'administration que plusieurs de ces tableaux ont été altérés par l'impéritie des réparateurs italiens, et qu'ils ont besoin *de la main habile* des artistes français en ce genre, pour paraître avec tout leur éclat. La France *les sauvera de l'anéantissement* où ils seraient tombés dans moins de vingt ans, et c'est un service important que les arts recevront de l'administration du Musée (Préface, pag. IV.)

All'autonoma urbanità dello scrittore francese verso gl' Italiani, e all'abilità degli artisti che hanno salvato quei capolavori dal loro annichilamento, saranno risposta due semplici fatti che, a rendere in tutta la pienezza del lor significato, lasceremo articolare da due eruditi scrittori francesi, di cui niuno ricuserà la competenza. Una di queste dichiarazioni fu già da noi trascritta nell'articolo sui danni che le conquiste cagionarono alle arti, citando quello ove il signor Gustavo Planche dimostrava che i ristauri operati sulla gran tela delle Nozze di Cana di Paolo Veronese, da un certo Mortemart, aveano rovinato quell'insigne pittura. (Rev. des Deux Mondes, 15 novemb. 1854.) A quella aggiungeremo ora la dichiarazione di un altro giudice egualmente autorevole, il quale afferma essere da un altro ignorante ristauratore, con dissolventi chimici, stata similmente guasta la celebre raccolta ove P. Paulo Rubens avea dipinti i fatti della vita di Maria de' Medici; in cui l'armonioso rapporto introdotto dal tempo nella generale intonazione del colore, e la gradevole misura fra le parti ombrose e chiare di quei dipinti veniva distrutta dai vari corrosivi applicati, è vero, per toglier via l'olio e la vernice antica ingiallita o affumicata, ma di cui è impossibile circoscrivere in tal limite l'effetto, e impedire il detrimento che ne ricevono le velature più leggere che son quelle appunto che danno trasparenza alle tinte e perfezionano il concetto pittorico dell'artefice. « Aussi, scrive Delecluze, ce que je considère comme une des plus dangereuses conséquences de cette opération c'est la comparaison que l'on va faire de la Galerie de Médicis remise à neuf, avec les tableaux des grands maîtres que renferme le grand Salon. Le public, celui au moins qui n'ouvre que de grands yeux, va trouver bien négligée maintenant la Sainte Anne de Léonard, l'Ange S. Michel et la Sainte Famille de Raphaël. Y appliquera-t-on aussi le mordant? Il faut espérer que l'on respectera la vieillesse de ces admirables ouvrages, dont la perte, fût-ce la perte de l'une de leurs moindres parties, serait irréparable. »

A questa aggiungeremo ancora alcune altre osservazioni con cui lo stesso autore risponde alle parole della *dotta* commissione della repubblica francese sulla negligenza degl' Italiani a ristaurare le pitture de' gran maestri, e sul bisogno che esse avevano *della mano abile degli artisti francesi per essere tornate all'antico splendore* Ma dobbiamo prima osservare che il preteso difetto di ristauro, con tanta boria e tanta ignoranza notato da quegli artisti francesi, era appunto quello che ogni persona dotta dell'arte e capace perciò dei gelosissimi riguardi dovuti al menomo segno di que'divini pennelli avrebbe a ragione ascritto al senno artistico degl'Italiani, conoscenti l'importanza di limitare il turamento del guasto alla semplice circoscrizione del luogo offeso, sacrificando l'apparenza del ritocco alla verginità del dipinto, anzichè sotto pretesto d'armonizzare il nuovo colore estenderlo alla parte ove l'antico mantenevasi intatto. Il ristauro condotto a quel modo lusinga meno l'occhio, ma vale ad impedir quanto basta la screpolatura della sostanza colorata ed a consolidarne l'aderenza, lasciando inalterati i tuoni e le velature che armonizzano il quadro. I ristauratori dozzinali,

tra eran d'avviso (parliamo nello stile lungo tempo usato a Palazzo) che, senza ricorrere ai *forastieri di Venezia, di Firenze e di Roma* v' aveano in

invece, sogliono sacrificare la pittura antica per ottenere che il proprio ritocco dià a tutta l'opera uno spicco per cui venga eccitata l'ammirazione della turba idiota, che solo applaude all'attuale vivezza del colore, inabile a giudicare delle stonature e della disarmonia che pochi anni bastano a produrre fra la tinta primitiva e la nuova ad essa sovrapposta, da cui deriverà la necessità d'un nuovo ristauro a nuovi futuri manigoldi da quadri. E così l'interesse e l'ignoranza trionfano della scienza e dall'arte. Ecco ora le parole del Delécluze: « Le nettoyage des vingt et un tableaux qui composent la Galerie de Marie de Médicis a été un événement pour toûtes les personnes qui prennent un intérêt sincère aux arts, tant en France que dans les pays étraogers, et dans la patrie de Rubens en particulier. Dans les Flandres et en Italie, le culte pour les ouvrages des grands maîtres est tel que la crainte de les altérer fait qu'on n'y porte jamais la main, et nous avouerons que les inconvéniens de ce respect nous paraissent moindres que ceux qui peuvent résulter de l'idée d'entretenir d'anciennes productions dans un perpétuel état de jeunesse. Cette opinion nous craignons d'autant moins de l'énoncer, qu'elle est celle de tous les artistes célèbres que nous avons eu l'occasion de fréquenter depuis plus de cinquante ans. Sur ce sujet ils ont été unanimes, et se sont constamment opposés autant qu'ils l'ont pu à la retouche et au nettoyage des chefs-d'œuvre des maîtres; mais nous ajouterons que leur voix n'a jamais été écoutée, et que celle des restaurateurs de tableaux a prévalu. » (Estratto da un art. del Journ des *Débats*, dei 2 ottobre 1858, intitolato: *La Galerie de Rubens au Louvre.*)

Gl' *ignoranti* Italiani che rispettavano i capolavori della pittura antica, avevano a difensori gli scrittori più dotti ed i maestri più rinomati da Tiziano al Vasari e dal Vasari al Lanzi, i quali tutti affermarono unanimi, meglio essere tenersi le pitture mezzo guaste che menomamente ritocche, e un quadro ristaurato aversi a riputare un quadro perduto. Tali massime notorie a chi abbia la menoma cognizione sulle teoriche più elementari dell'arte, ribattono bastantemente le parole della dotta Commissione del governo repubblicano, la quale le ignorò, ed a cui saranno ultima risposta le celebri parole dette dal Tiziano a Sebastiano del Piombo. Questi che, al dir del Vasari, era tenuto il primo nella pittura, mancato Rafaello (tomo VII, pag. 236), avea, per ordine di Clemente VII, ristaurate alcune figure di lui al Vaticano, state guaste nel sacco di Roma. Visitando il Vecellio le sale di quel palazzo in compagnia di fra Sebastiano, e ignorando esser questi l'autore di tali ristauri, a lui volto, lo interrogò chi fosse stato il *presuntuoso ignorante* che così aveva imbrattato quei volti. La condizione in cui si trovano il gran Paolo Veronese ed i molti quadri del Rubens, tramanda agl'imbrattatori francesi passati e presenti il doppio epiteto tizianesco di cui e colla parola e coll'opera si resero così meritevoli; e noi auguriamo alle pitture dei nostri gran maestri di mai più cadere fra le mani abili dei riparatori di quella nazione.

La necessità di rispondere alle parole inspirate dalla nota cortesia francese ai registratori de' nostri passati spogliamenti c'indusse a protrarre fino a questo luogo le osservazioni che intendevamo fare sulle celebri tele che motivarono quelle sin qui esposte. Approvando noi il rispetto usato in alcuni luoghi e da alcune persone alle antiche pitture con mantenerle intatte da ogni profano ritocco, e condannando quelli ordinati dai commissari del governo repubblicano sulle tante involate alla comune patria, va per suo piede che più risentita sia la nostra riprovazione ai guasti che, per opera dei pittori di Corte, vennero inflitti alle composizioni dell'Albani, preziosissimi fra i gioielli posseduti dalla Galleria Sabauda. E purtroppo siamo in grado di dichiarare che i coprimenti disadatti con cui si danneggiavano quelle aggraziate opere sin dal tempo di Carlo Emmanuele III e di Maria Clotilde di Francia erano un nulla a paragone degli strazi con cui si martirizzarono sotto uno dei più perversi imbrattatori che mai sterminassero

paese pittori di *chiara fama* come l'Alberino, il Sacchi, il Gualla e il Milocco, che dipingeano *con colori altrettanto fini* che qualunque altri d'Ita-

tele. Era questi certo Tamburini, barbiere milanese, che condottosi a Torino al tempo di re Vittorio Emmanuele I, e trovando per avventura maggior lucro a radere i volti dipinti che i veri, lasciata la barbieria per la corte, e fatta poca pratica nella bottega d'un rigattiere ristauratore da dozzina, erasi esclusivamente dedicato al culto delle belle arti. Destro, sagace, linguacciuto, maneggevolissimo coi grandi, riusciva egli a farvisi familiare apertura, e ad ingraziarsi più specialmente col ciambellano che era allora non già direttore d'una galleria che ancor non esisteva, ma conservatore degli oggetti d'arte ne'reali palazzi. Era il tempo in cui l'assiduità nelle anticamere de'principi tenea vece di strategia ai generali, di scienza politica ai ministri, e di dottrina teologica ai vescovi, cosicchè bastavan le ossequiose riverenze e i servizi domestici del ciambellano al re, e del barbiere al ciambellano, ad operar favore all'uno e all'altro nella rispettiva loro carriera; ed era perciò il Tamburini nominato a sottoconservatore dei quadri collocati in palazzo. Risulta da alcuni documenti rimasti in nostra mano che il patronato regio alle arti era da quel ciamberlano ridotto ad un'espressione molto semplice, con sottoporre l'ingegno dell'artefice ad una tariffa gradnata secondo la misura delle sue tele, per cui eragli dato spaziar liberamente nei voli della propria fantasia, sotto una sola condizione di larghezza, lunghezza e prezzo, ad essa corrispondente, capace di troncare qualunque menoma esitazione sul merito artistico dell'opera in chi dovea giudicarla. Conforme agli articoli di quell'ordinamento, il pittore di corte *procedea nella sua inspirazione* con quella serena securità che deriva dalla certezza di un determinato guiderdone che, a similitudine della mercede data all'operaio evangelico, era coscienziosamense applicato alla giornata del proprio lavoro. Trascriviamo qui un saggio di quella tariffa da serbarsi quale osservazione meteorologica nelle effemeridi dell'arte, e nei fasti delle corti.

Spesa per le opere di pittura nel Regio Palazzo.

Trattenimento (sic) giornaliero del signor Tamburini di lire 10 al giorno, nessuna festa esclusa, fa 300 lire al mese, e così per dieci mesi almeno, lire 3000.

Ristauratori., — Peretti a lire 12 al giorno, sei mesi di lavoro almeno lire 360.

Righini, a 10 lire al giorno almeno per 10 mesi lire 3000.

Matassi, idem 3000 lire.

Giusta, rintelatore a lire 8 al giorno per 10 mesi 2400 lire.

Monticoni, aiutante onorario annuo lire 800.

Candelletto, idem, a lire 55 al mese, all'anno 660.

Il titolo di conservatore, devoluto al Tamburini, gli assegnava inoltre un annuo stipendio di lire 1200, ed avea sotto la propria autorità un dato numero d'indoratori, legnaiuoli e ferrai, lavoranti per l'opera della quadreria, e gli erano rimborsate le spese occorrenti per vernici, olii, colori, tele, provviste di legnami per le cornici, di legna da ardere, e di carbone ec. Gli emolumenti pecuniali annessi alla carica del conservatore lo induceano, come di ragione, a far prova di zelo e d'attività per dimostrare ai superiori non essere supervacanea l'opera propria nell'ufficio a lui affidato, e soleva in vista di tale intento esagerare quanto più poteva l'importanza delle riparazioni da farsi, allargando con mordenti e con acqua ragia gli spazi bisognevoli di ritocco; e infervorito a lavoro, tagliava spesse volte col rasoio, memore dell'antica professione, il getto di colore addensato buttato sulla tela dal pennello albanesco, a cui, per ben meritare la giornaliera mercede, sostituiva il proprio, ed aiutato dai suoi aguzzini sbrigava il lavoro con una prestezza da rendere soddisfatto il ciamberlano, e tutta la corte. Era a que'tempi in Torino un abile pittore di paesi, Carlo Bagetti, il quale ci narrava che essendo

lia, ed aveano inoltre tanta *pratica della professione* da riempiere in pochi giorni di figure, *tutte di pianta nuove e pulitamente colorite*, le cornici rimaste vuote nei reali appartamenti.

Ciò che vie meglio dimostra l' indifferenza che dominava allora in Corte verso le opere della pittura è quel carattere di rozzezza autoctona che si manifesta nell' istessa compilazione del catalogo fattone all' uffizio della R. Casa, e tuttor conservato nel R. Archivio, elenco ove si trovan bensì menzionati i quadri stati distrutti dal canonico P. Costa, ma ove ò omesso il nome dell' artefice che gli avea dipinti, perchè considerato come cosa di poca importanza, fosse pur qualsivoglia; nome che era de' più preclari, come riferisce la tradizione e dimostra il luogo regio a cui appartenevano, come pure l' essere ivi inscritti, quelli di Michelangelo Buonarroti e di Paolo Veronese che sembrano quasi per distrazione sfuggiti all' ignorante scrivano. Non potendo noi rendere la vita a quei martiri della nostra barbarie d' allora, non vogliamo defraudare il lettore di conoscerne almeno il catalogo: e, in vista di doppiarne il diletto, gliene offriremo in tutta quell' illibatezza di stile e d' ortografia ufficiale, che ne dimostra l' autenticità. Esso si trova alla pagina 347 del registro; ed alla pagina 351 è la firma del canonico Gio. Pietro Costa, il quale si qualifica *esecutore degli ordini sovrani*. In un libro intitolato: *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, 1858; opera del cav. Rovere, addetto al Ministero della Lista Civile, si trova fatta menzione di questa preziosa raccolta, che egli dichiara più non trovarsi al presente nè in quel palazzo, nè alla R. Pinacoteca. Parlando (pag. 57.) del celebre dipinto di Michelangelo, citato in quel catalogo, e rappresentante *una Maddalena ignuda*, il discreto *impiegato-regio* così si esprime: « Questo quadro con altri non designati in questa nota, *furono distrutti dal fuoco* nei primi anni del regno di Carlo Emmanuele III. » E siccome in virtù di tal riguardosa nota potrebbe il lettore essere indotto ad inferire che un tanto eccidio fosse stato occasionato da qualche caso fortuito, noi di natura meno discreta e che ai riguardi verso le persone, qualunque siane il grado, anteponiamo i riguardi verso la storia, qualunque siano i fatti, massime allorchè da certi personali erramenti risultò alcun danno alle cose che eran decoro o crescimento di gloria alla patria, stimiamo debito nostro il dimostrare come una sì irreparabile disgrazia nulla avesse di fortuito; ed intendiamo che

entrato una mattina inaspettatamente nello studio del Tamburini, lo trovava piucchè mai affaccendato al lavoro, per essergli stato imposto di spicciare il ristauro dei quattro Albani che si voleano ricollocare negli appartamenti; e al suo giungere, udivalo il Bagetti raccomandare a uno dei secondini di condurre a termine il torso dell' Eolo, principale figura nell' *Elemento dell' Aria*, dicendogli nel dialetto lombardo a lui consueto *feghe dui cost, e tire via* (fagli due costole e presto), parte che forse era stata indiscretamente affettata dal ferro micidiale. E quanto più si considerino quelle ammirabili tele, tanto più avverrà di riconoscere l' impronta immortale che il rasoio e il pennello di quello scellerato ristauratore lasciava sopra di esse, ove le reliquie delle tante bellezze profusevi dall'aggraziato bolognese richiamano ad un tempo la compassione e l' ammirazione dell' intelligente; simili a quelle antiche vergini e martiri degli anfiteatri pagani, quando, lacere e sanguinose, erano, per virtù divina, sottratte al dente e all'artiglio di tante bestie.

alla memoria di chi ne era autore venga dalla severa storia inflitto il meritato stigma di riprovazione in nome della scienza e della civiltà. La certezza del biasimo che la libera parola del nostro secolo e l' imparziale posterità, riserbano a flagellare i fatti prodotti da ignoranza o da rustichezza, anche nelle alte regioni della società e nelle stanze istesse dei principi, sarà, finchè sull' animo loro operi virtuoso pudore di non meritare una censura che posson cambiare in encomio, sarà, diciamo, un ostacolo alla rinnovazione di tali eccessi che avrebbero dovuto limitarsi alle epoche vandaliche. Ecco il grave motivo che ci ha indotti ad esporre ne' più minuti loro particolari le cause, fin qui ignote, che cagionarono quel fatale *incendio*. Ci sia scusa l' importanza che un tale atto ha nella storia della pittura e in quella del fanatismo. Abbiam voluto che il lettore appien conoscesse da che parte del real palazzo fosse in tale occasione appiccato quel fuoco, e quale la mano che lo accendeva.

Vivendo noi in una regione d' Italia, feconda, anzichè no, alla riproduzione di solecismi artistici analoghi a questo, avremo, quando che sia, occasione di dettare qualche altra pagina sull' epoca attuale, e sui personaggi ministeriali che appaiono sul primo innanzi di tal nostro quadro; figure che, a differenza di quelle scolte dai Greci (le quali, come è noto, mettean bene da ogni lato) ne hanno due da cui metton male; il lato della *protezione alle scienze e alle lettere*, e quello della *protezione alle arti*. Per la qual cosa, se il buon animo di qualche loro ammiratore volesse, per certi altri riguardi, paragonarli ad altrettanti Achilli, essi potrebbero assimilarsi ad altrettanti Tersiti per quelli che si riferiscono a tali *secondarie* fra le glorie per cui nei fasti della storia si onorano i regni e i popoli.

Il seguente catalogo de' quadri sovrammenzionati è deposto in un cartolare del R. Archivio che ha per intitolazione: *Inventaro Mobili* (sic) *presso il signor Governatore de' Reali Palazzi*, Allemandi, anno 1682. In esso trovansi la seguente

« *Nota dei quadri quali per ordine di S. M. si sono lacerati alla presenza del signor Teologo et Canonico della Metropoli della presente città, Giovanni Pietro Costa.*

Pmo Un quadro alt. piedi 1. 10, long. piedi 3 ½ rappte una Venere nudda, corricata sopra un pano rosso, con uista di paese.

Altro quadro alt. pied. 2 8, long. pied. 4 circa, rapprte il Rapimento di Netuno e Venere (*era evidentemente un Plutone e Proserpina*).

Altro quadro sopra il legno, rapprte un Uechio et una giovine apettorata, con una Uechia dietro cho le fa le fighe.

Un quadretto sopra il legno alto piedi 1 2, largo 10 oncie, rappresentante la Casta Susana in mezo ai due Uechioni.

Un quadro sopra il legno, alto piedi 1 3, e largo piedi 1, rappresentante Clopattra nuda, con il serpe che ci morde la pupa.

Altro quadro rapprte una Venere nuda corricata sopra un letto con Amore, un huomo et un cagnolino a suoi piedi.

Altro quadro alt. pied. 2. 4, long. piedi 4 circa, rappr^te^ una Venere nuda con un huomo che la baccia, con due amorini ai suoi piedi.

Altro quadro alt. piedi 2 $^1/_2$, long. piedi 4 c^a^, rapp^te^ una Venere nuda, corricata sopra un letto, con un Sattiro a' i piedi, che si uede solo per la testa.

Altro quadro di Danae nuda corricata cón gioue che niene visitarla, con pioggia d' oro.

Altro quadro alto pied. 2. 3 circa, long. pied. 4 c^a^, rapp^te^ Danae nuda, con Gioue che la uà visitare in pioggia d' oro.

Altro quadro dipinto sopra il legno; alt. pied 1. e larg. once 10, rappr^te^ una donna nuda in piedi con un Amorino accanto et maschara a terra.

Altro sopra il legno, d' una donna nuda in atto di uestirsi la camisia.

Altro quadro rappr^te^ un bagno di Venere con tre figure di donne nude.

Altro quadro alt. pied, 1 $^2/_2$, larg. pied. 1, rappr^te^ un huomo et una giouine coronata di rose bianche che s' abraciano.

Altro rappr^te^ una Venere nuda che si bagna nel mare, con tre figure a' suoi latti, di pied. 2 circa in qnadro.

Altro Quadro alt. pied. 2 c^a^, largo pied. 2 $^1/_2$, rappr^te^ il Bagno di Diana.

Altro Quadro grande alt. pied. 5 e largo 3 circa, rappr^te^ la Barzabea nuda cho si lava i capegli, figura che pasa il naturale con una uecchia dietro.

Un quadro sopra il legno, alt. pied. 1 $^1/_2$ e longo once 10, rappr^te^ cinque donne nude che si bagnano, et un hnomo che le mirra, favola d' ouidio.

Altro quadro alt. pied. 2 4, largo piedi 4 c^a^, rappr^te^ Andromeda nuda col mostro marino.

Altro quadro alt. pied. 2 1, larg. pied. 2, rappr^te^ una Venere nuda in piedi con tre amorini,

Altro di figura quadrilonga, dipinto sopra il legno, alt. pied. 2 $^1/_2$, e lung, pied. 3 10. rappr^te^ Venere nnda, corricata con cupido che la baccia, del pittor Michelangelo Buonarrota.

Nota dei Quadri della Venaria Reale.

P^mo^ Un piciol qnadretto alto pied. 1 c^a^, e largo pied. 1 $^1/_2$, rappr^te^ diuerse donne nude, ciò è numero noue con tre amorini.

Altro quadretto alt. once 10 $^1/_2$, larg. once 7, rappr^te^ Venere nuda che dorme sopra un letto rosso, con cupido àccanto che dorme.

Altro quadro d' una Venere nuda con cupido à canto, alt. pied. 2 7, larg. pied. 1. 11.

Altro rappr^te^ due donne in nunole che si abraciano et Hercole con altra donna nnda che si bacciano, pure in nuuole, alto piedi 2, 11, e larg. pied. 3. 4.

Altro quadro alt. pied. 2. 4, e larg. pied. 3. 3, rappr^te^ una Venere corricata sopra un letto rosso, seminato di rose, con uista di paese.

Altro quadro alt. pied. 2. 4, larg. pied. 3. 4, rappr^te^ una Venere nuda, corricata sopra ün panno pauonazzo che abracia un Cigno (*Leda.*)

Altro rappr^te^ una Venere in piedi nuda tenendo cupido per mano, con uista di paese, alt. pied. 2. 7, largo pied. 1. 9.

Altro quadro alto pied. 3. 2, largo pied. 2. 2. rappr^te^ Andromeda nuda, legata ad uno scoglio, col mostro marino e uista di paese, del pittore Delfiu.

Altro rappr^te^ Ulcano che rapisce uua donna nuda, alto pied. 2. 11, larg. pied. 3. 4.

Altro quadro alt. pied. 1. 11, largo pied. 3, rappr^te^ una notte con uenere nuda in piedi, tenendo da una mano un lume aceeso, e dall' altra uno stile, in atto di uoller uccider cupido che dorme (*Psiche*).

Altro quadro grande, alto pied. 3. 9, largo 3. 3 rappr^te^ il bagno di Diana nuda, con sette altre donne nude, con cupido.

Altro quadro alto pied. 2. 4, larg. pied. 3. 5, rappresentante Venere nuda, corricata sopra un panno rosso con Amore da canto, et uista di marina di Paulo Veronese.

Altro quadro grande, alt. pied. 4. 5, largo pied. 2. 10, rappr^te^ tre donne al uaturale nude, che sostengono un canestro di fiori.

Altro quadro alt. pied. 2. 3, larg. pied. 3. $^1/_2$. rappr^te^ Apollo sopra un carro, tirato da due caualli, con Flora uuda, coronata di rose, che l'abracia, et amore in aria con fiori, ed il tempo a terra che dorme.

Altro quadro alto pied. 4, e largo pied. 3, rappr^te^ Mercurio in aria con flauto da una mano, e dall' altra sostenendo la fortuna nuda con la ruota spezzata in terra.

Altro quadro sopra il rame, long. pied. 1, alto once 9, rappr^te^ il bagno di Diana nuda, cou otto donne nude.

Altro quadro dell' istessa grandezza, parimente sopra il rame, rappr^te^ altro Bagno di Dianna nuda con undici donne nude, et un huomo che le mira, fauola d'Ouiddio.

Firmato, GIO. PIETRO COSTA, Canonico Teologo. »

IV.

Ma quantunque a sì gran danno uniti tutti prorompessero gli elementi i più attivi, i più micidiali, pure niuno di essi spiegava sì formidabile potenza d'esterminio quanto l'infame sete dell'oro, che, in sè sommando sola ogni materiale e morale jattura, cagionava non pur la perdita de' patrii monumenti, ma, che è peggio, della patria dignità. Essa era che, da madre in matrigna trasformando Italia, la facea spietata ai più cari parti delle proprie viscere, portandola a dilaniarne empiamente le membra, o a spargerle, come un dì Medea quelle d'Absirto, qua e là palpitanti. Essa era che a turpe mercimonio facea materia l'impronta immortale che i passati secoli stampavano di sè stessi sulla tela, sui marmi e sui bronzi; che le sublimi forme, a tanti eletti spiriti rivelate nei casti lor connubii coi celesti, vendeva, prostituiva, come schiave in serraglio, a tutti i potentati del mondo, per giacersi inutili e infeconde nelle lor reggie, per solo crescervi le nostre onte, e ad un tempo l'arroganza, il disprezzo di popoli a torto detti barbari da noi cui meglio e più a ragione ponno ribatterne il nome, e rimproverarci di più non saper nè fare, nè apprezzare, nè custodire le grandiose opere dei nostri antichi, mentre già alla crescente avidità vien meno quella stessa corona di rovine che ultima restò in fronte all'antica dominatrice delle genti.[1] E non è lontano il giorno ove le opere del

[1] **Alcune contrade d'Italia instituirono, è vero, apposite Giunte, intente ad impedire che le opere pregevoli di pittura e di scultura escano dallo Stato. Ma, oltrechè tale misura, per non essere generale, riesce le più volte insufficiente, succede poi d'ordinario che il governo, il quale dovrebbe sostituirsi alla persona privata in simile acquisto retribuendo il prezzo che riscatta un quadro dall'esilio, suole volontariamente (e talora volonterosamente) rinunziare a tal diritto, ossia *gravame*, cosicchè siffatte**

Correggio, del Tiziano e di Rafaello, tutte saranno esiliate dalla terra che fu lor genitrice, e ove converrà cercare le memorie loro sulle rive della Senna, del Tamigi e fin su quelle dell'ultima Neva, ove almen saranno onorate da barbari men barbari di noi: e così le tele classiche, *a noi tolte*, ricorderanno l'Italia antica, il genio degli avi; le tele nuove, *a noi lasciate*, la moderna Italia, il tralignamento dei nipoti.

Di qual danno alle città sia quel vilissimo dei traffici, altamente gridavalo al segretario dell'Accademia Clementina, Lodovico Bianconi, chiaro scienziato dello scorso secolo, che dando nome di scioperati e d'ignoranti a siffatti spogliatori della comune patria: « Inarchereste, dicea, per istupore le ciglia se vedeste tutto insieme quant'oro straniero hanno attirato solamente nella vostra Bologna le opere immortali de'Carracci, di Guido, dell'Albani, del Guercino che ora abbelliscono.... le gallerie d'Europa.... Ma ditemi di grazia, quali quadri state voi ora facendo da vendersi ai futuri sovrani, malgrado i vostri quaranta maestri clementini? Secondo il Crespi bisognerebbe dire che non solo è perito il germe, ma anche il pedale o la radice di quell'arbore che produceva una volta frutta sì squisite. Se il Crespi non mente, i quaranta maestri faranno quadri per qualche parrocchia o confraternita, i quali saranno messi al posto ov'erano i buoni, che si vanno vendendo, ma non lavoreranno per i futuri conoscitori. »[1]—« Povera Italia! Sepolta in una più

Giunte sembrano instituite per registrare anzichè per impedire quelle deplorabili alienazioni. Intanto la tela o il marmo valica i monti, e va ad abbellire, e soprattutto a inorgoglire la terra straniera. Tale è la storia veridica delle innumerevoli opere che l'avarizia dannò ad un bando chè pur troppo sarà eterno.

[1] *Lett. pitt.*, tomo VII, Append. pag. 329. « In Inghilterra soltanto e nell'ultima Germania (scrivea l'Algarotti) son rispettate presentemente le antiche opere. Il re di Prussia e gl'Inglesi, col leggere che fanno i buoni autori, con l'emulare i grandi uomini dell'antichità, s'imbevono del buon

che barbara ignoranza, scriveva al Bottari un erudito dell'istesso secolo, non solo non vi son più que'bravi maestri che erano a'tempi di Leone X, di Francesco e di Cosimo I, ma neppur quelli che furono in Roma ai tempi d'Urbano VIII, e d'Alessandro VII.... e nemmeno com'eravam ridotti al principio di questo decimottavo secolo, ove almeno eran quattro Carli, insigni dipintori, il Maratta, il Cignani, il Lotto, e il Le Brun, dopo i quali non rimase chi arrivasse a tanto grido.... anche alla lontana. Ma quel che era eccellente, lasciatoci da que'valentuomini, o si guasta, o si ritocca (che è lo stesso), o si rovina, o *si vende agli oltramontani.* »[1] Anche Luigi Crespi, continuatore della Felsina Pittrice, altamente deplorando il ludibrio d'Italia e i suoi irreparabili danni, doleasi che le opere dei più insigni maestri, tutte non avessero tal mole e pondo, da impossibilitarne la traslazione all'estero, e che purtroppo fossero in possesso di taluni, i quali, tutt'altro stimando che le opere delle tre nobili arti « o vergognosamente le lascian perire non custodendole colla debita gelosia, o ignorantemente ad ogni novità le cambiano, o lagrimevolmente per danaro se ne spogliano,[2] privando così e le città e i luoghi sacri delle più pregevoli operazioni che le une e gli altri illustrano e condecorano. » Ma più di tutti intrepida sulle italiche ruine combatteva una forte gentildonna di Firenze, Margherita Borgherini, che sola contro tutta la Signoria (la quale per cattivarsi Francesco I re di Francia, erasi risoluta a cedergli per vil pecunia, e senza di lei consenso, i tesori d'arte raccolti nel palazzo dei suoi

gusto, si risprangan l'anima per così dire. In Inghilterra e nel Brandeburgo si rifabbricano le case del Palladio, si rialzano antichi edifizi, e quello che distruggesi in Italia risorge nel Settentrione. » (Bott., *Lett. Pitt.* tomo VII, pag. 407.)

[1] Ibid., tomo V, pag. 396, lett. CXLVII.

[2] Lett. al Bott. in data del 1770, ed all'Ansaldi del 1769.

maggiori) volgea questi detti generosi a Giambattista della Palla, un di que'sozzi vermini che l'abbietta lor vita alimentano rodendone le spoglie: « Adunque, diss'ella, vuoi essere ardito tu, Gio. Battista, vilissimo rigattiere, [1] mer-

[1] Con quali parole avrebbe quella patrizia fiorentina stimmatizzato sì vituperevole traffico in questo nostro tempo, ove la professione di rigattiere venne non solo da plebei, ma perfin da duchi e da principi esercitata come dimostrò la vendita alla tromba che il Duca di Lucca faceva della propria quadreria all' Olanda e all' Inghilterra, e quella men nota, benchè più recentemente avvenuta per opera di un indegno patrizio milanese, di casato illustre e di cospicuo patrimonio? Il Duca Melzi vendeva ad una di quelle avide arpie che, a dilaniare un cadavere ormai fatto scheletro, troppo spesso si calano in Italia, la più rara gemma dell' avito museo, una magnifica tavola di Pietro Perugino, maestro di Rafaello, le cui opere sono più irreperibili di quelle dell' istesso suo discepolo. Sembrerebbe conforme a certo sentimento di delicatezza ed anche di giustizia, che coloro il cui nome ora durante una lunga serie d' anni, oggetto di riverenza ai concittadini, e che appartenendo alla storia, si trova più immedesimato colla personalità collettiva della nazione, offrano a questa in compenso una sorta di subordinazione volontaria, per cui ogni parte che estrinsecamente ne definisca la condizione così in ordine alle lettere che in ordine alle arti, come le biblioteche, i musei ec., debban considerarsi come moralmente appartenenti alla lor patria; e sia mostrarsi poco degno della stima pubblica il rinunziar volontariamente al possesso di tali dovizie delle Lettere e delle Arti, privando i suoi d' un utile e d' un privilegio che era loro largito dagli antenati della famiglia. E ciò tanto maggiormente, quando da larghissimo censo si trovi questa sottratta alla imperiosa necessità di redintegrare colla vendita loro le avite sostanze. Ma purtroppo avviene che la nobiltà dei sensi, più bel retaggio, non passi dagli avi ai nipoti col casato della famiglia. La somma incassata (cento mila lire) poco aggiungeva al censo, molto levava al nome del ricco patrizio; nome che avea dalle lettere, in quest' età, la gloria che dall' armi ebbe in altri secoli. Tale nuovo fatto gli darà però nuova rinomanza; e l' Italia lo inscriverà sopra una di quelle lapidi nefaste a cui l' alto sentire di Leopoldo Cicognara dannava gl' Italiani degeneri, disperditori delle ultime reliquie d' una gloria che passò.

L' atto ignobile di questo nobile milanese è tanto più da deplorarsi quanto più contrasta coll' esempio che già gli dava un altro patrizio della città medesima e di più illustre nome, Galeazzo Arconati: il quale associando all' intelligenza e allo studio delle arti la generosità dell' animo, ed avendo con molta pecunia acquistato undici volumi contenenti gli scritti e i disegni di Leonardo da Vinci, oltre il famoso Codice Atlantico (che solo ne conteneva 1750) ove Pompeo Leoni molti altri ne raccoglieva; bramoso di preservare dalle incertezze delle successioni e dal disperdimento di cui le minacciano eredi scialacquatori; volendo per altra parte assicurare alla

cadantuzzo da quattro danari, di sconficcare gli ornamenti delle camere de'gentiluomini, e questa città delle sue più

città nativa un si prezioso memoriale di quello che era capo illustre della sua scuola di pittura, e a'suoi un tesoro d'esemplari e di precetti, proprio ad attivare fra essi cotale studio, ne fece munifico dono alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Giacomo I, re d'Inghilterra, aveva inutilmente fatto offerire all'Arconati tre mila doppie di Spagna per uno solo di quei volumi. La pubblica riconoscenza decretava al benemerito patrizio nell'Archivio di quella Biblioteca la seguente iscrizione:

LEONARDI . VINCII
MANU . ET . INGENIO . CELEBERRIMI
LUCUBRATIONUM . VOLUMINA . XII
HABES . O . CIVIS
GALEAZ . ARCONATUS
INTER . OPTIMATES . TUOS
BONARUM . ARTIUM . CULTOR . OPTIMUS
REPUDIATIS . REGIO . ANIMO
QUOS . ANGLIÆ . REX . PRO . UNO . OFFEREBAT
AUREIS . TER . MILLE . HISPANICIS
NE . TIBI . TANTI . VIRI . DEESSET . ORNAMENTUM
BIBLIOTHECÆ . AMBROSIANÆ . CONSECRAVIT
NE . TANTI . LARGITORIS . DEESSET . MEMORIA
QUEM . SANGUIS . QUEM . MORES
MAGNO . FEDERICO . FUNDATORI
ADSTRINGUNT
BIBLIOTHECÆ . CONSERVATORES
POSUERE . ANNO . MDCXXXVII.

Se, nelle cose attinenti all'Arte, raro avviene alcun fatto onorevole al governo di questo luogo d'Italia, lo stesso non può dirsi de'suoi abitanti, fra cui oltre al cospicuo dono che il vescovo di Casale, monsignor Mossi, faceva all'Accademia Albertina della propria Galleria, si deve onorata menzione al benemerito cav. Drovetti, che durante la lunga stanza da lui fatta in Egitto, avendo adunata una stupenda raccolta d'antichità (formante ora il nostro Museo Egizio) di cui da straniere contrade gli si offerivano vistose somme, la cedea per poco valsente alla sua patria. Non men generoso di Galeazzo Arconati, e di questi nostri concittadini, veniva a interzarsi fra loro un egregio patrizio torinese, il Marchese Tancredi di Barolo, legando alla nostra Pinacoteca la collezione di tele classiche da esso e dai suoi maggiori assembrate, e con tal atto legando a sè, in un tempo, la gratitudine e l'ammirazione dei suoi.

L'onore che si deve rendere alla comune patria, c'induce a menzionare in questo luogo alcuni atti di civica devozione che riscossero meritata lode da uno dei più celebri eruditi della moderna Francia. In un articolo

ricche ed'onorevoli cose spogliare, come tu hai fatto e fai tuttavia, per abbellirne le contrade straniere e i nemici nostri. Io di te non mi maraviglio, uomo plebeo e nemico della tua patria, ma de'magistrati di questa città che ti comportano queste scelerità abbominevoli.... E se tu se'più tanto ardito che tu venga per ciò a questa casa, quanto rispetto debbasi dai tuoi pari avere alle case dei

inserito nel *Journal des Savans* (mars 1842) fu notato da M. Raoul Rochette che la munificenza che parecchi municipii Italiani mostravano verso le cose patrie sembrava farli allora gareggiare a vicenda, non solo nel riordinare e crescere le antiche lor quadrerie, ma nel crearne altresì di nuove; facendosi emuli all'opere degli stessi governi, e talora anche superandola. Il dotto scrittore proponeva in ispecial modo ad esempio il patrio spirito di quelli di Ravenna, città che fino a quel giorno non aveva avuta nè accademia di pittura nè pubblica galleria, e che nel breve spazio di pochi mesi fondava e l'una e l'altra; ordinando in quest'ultima oltre a *seicento* tele classiche, la maggior parte delle quali apparteneva ai più illustri maestri, e tutte eran dono spontaneo di quei cittadini, i quali mossi da un interesse pubblico e dalla brama di fare più adorna la loro città nativa, spogliavan di tali dovizie le proprie case, e dotavan la città di due grandiosi instituti. In Venezia un zelante promotore dei gentili studi, il Prof. Zanotto, facea della pubblicazione di quel ricco museo, per opera d'artisti tutti nativi della contrada, un'impresa veramente nazionale: e il comune di Brescia esplorava e pubblicava a propria spesa gli antichi monumenti sparsi sul proprio suolo.

La fondazione della galleria di Ravenna deve qui dar luogo a due importanti osservazioni che si collegano a quel fatto. 1º Essere bastata la generosità d'alcuni degni cittadini per creare in pochi mesi una scelta raccolta d'oltre a seicento quadri, mentre quelli del museo torinese, adunati nel Palazzo Regio da molti principi in molti secoli, appena ammontano al numero di 561, da cui, per l'onor d'una quadreria reale, parecchi si dovrebbero eliminare. 2º Che i cittadini ravennati fecero delle proprie tavole dono gratuito al patrio lor municipio: mentre fra le nostre, quelle che erano della privata proprietà del Re Carlo Alberto, vennero dalla Generale Intendenza della sua casa, con suo assenso, vendute e caramente vendute alla R. galleria, e furono pagate col danaro della R. Finanza, vale a dire col danaro nostro. I giornali ministeriali di quel tempo pubblicavano intanto secondo il costume e colla consueta adulazione, il dono *prezioso* che dal principe regnante avea ricevato la nazione (fra cui la Madonna della tenda), dono a noi tanto più prezioso se si riguarda al fatto immediatamente successivo:

Naturæ sequitur semina quisque suæ

gentiluomini, ti farò con tuo grandissimo danno conoscere. »[1]

In mezzo a tanta abiezione degli animi, in mezzo a tanta decadenza delle gentili discipline, non si può a meno di ammirare il dire d'un maestro di quell'età, il quale non per utile degli artefici ma dell'arte, levava, a mezzo il secolo decimosettimo, grido generoso in Italia, ma grido purtroppo all'Italia infecondo, perchè (o non udito o non curato) invano tentava eccitar da ogni parte della divisa e tralignata terra quelle ultime scintille d'amor di patria, che, simili ai fuochi fatui erranti sui sepolcri, risplendono anco talvolta su questa tomba di tante glorie, ma che, com'essi, dopo breve bagliore, senza lasciar segno durevole, s'estinguono. Marco Boschini,[2] fu quello che appuntando il dito al gran vuoto che la distruzione del tempo, e quella degli uomini, attuavano fra le reliquie delle scorse generazioni, indicava a rimedio, a unico rimedio di sì immenso danno, il collettivo concorso di tutta la penisola a mantener salde, intatte e inalienabili quelle ultime ricordanze di tempi a noi gloriosi, che mai più redituri prevedeva. Tralasciando egli di menzionare le varie cautele e i provvedimenti che da tutti gli stati d'Italia si vanno adoperando, ora per tutelare la menoma parte di lor territorio, ora per vietar l'ingresso, o l'esportazione d'alcuni prodotti utili al commercio della contrada; pronti a contesa ed a guerra pel mantenimento di quanto alla dovizia anzichè alla gloria nostra appartiene; provvida e generosa in ogni italica provincia mostrava egli la pubblica beneficenza a pro dei miseri; aperti ovunque asili all'infermo, al mendico, alla vedova, al pupillo; e civici instituti che a material vantaggio de' corpi ovunque

[1] Vas., *Vite de' Pitt.*, tomo VIII, pag. 184 ediz. di Siena.

[2] Autore della *Carta del Navegar Pittoresco*, e delle *Ricche Miniere della Pittura Veneziana.*

estendono paterna sollecitudine; ma perchè, diceva, non è ella del pari tenera de'beni intellettuali dei popoli? perchè la gloria loro che dovrebbe primeggiare, non è ella almen posta sulla riga istessa dell'utile? perchè con eguale munificenza non accorre a mantener viva in essi la grande idea che vi suscitava una sola inspirazione di quattro secoli fa, un'ispirazione che il cielo sdegnato più non diffonde sullo spirito ribelle dell'uomo? « E chi è più pupilla della pittura (son sue parole), che rimasta priva de'suoi genitori, si trova in mano de'commissarii, ed ella.... nemmanco proferisce parola ad ajuto, o soccorso? Non ostante che vada giornalmente declinando, con evidente segno di ridursi un'altra volta, per così dire, estinta, per quei danni manifesti che di continuo si scuoprono particolarmente in molte opere pubbliche.... nè può più sperare d'essere risarcita della perdita di tesori così grandi, *benchè di continuo le vengano tributate infinite fatiche dai virtuosi viventi.* »[1] Questa gran verità, articolata da sincero amor di patria, per bocca di giudice sì competente, sarebbe da scolpirsi a lettere cubitali su tutti i monti, e su tutti i lidi dall'uno all'altro confine d'Italia, da bandirsi a suon di tromba in ogni suo municipio, e soprattutto da inculcarsi altamente là ove più di rado penetra la verità, nelle corti dei principi. No: per quanto con ogni impegno adoprino gli odierni artefici; per quanto a sè chiamino ogni facoltà della mente, ogni presidio dello studio; per quanto assordino il mondo con venderecce, fanatiche, iperboliche ammirazioni, dette, scritte, in versi ed in prosa stampate, no, la celeste visione è sparita, è estinta l'inspirazione; l'arte senza idea, senza scuola, senza carattere, senza mandato, senza importanza,[2] senza vitalità sociale, è divenuta una superfluità inutile

[1] *Miniere della Pitt. Venez. Introd.*, pag. 77.

[2] Il difettare di tale importanza dell' arte ha ogni giorno nuova con-

all'uman consorzio; è venale allettatrice del senso quella che già era nobile motrice del cuore: l'arte è morta! Il rag-

ferma nei moderni trovati, con cui coloro che stimano potersi promuovere uno studio intellettuale con mezzi meccanici, tentano riscuotere la pubblica indifferenza, convinti che dare alimento agli artefici sia darlo all' arte. L'esperienza di tali mezzi, moltiplice d' anni e di paesi, prova ormai qual siane la virtù, e se l' arte odierna possa stare a petto con quella dei tempi ove non eran nè gazzotte, nè Accademie, nè periodiche esposizioni. Convien però riconoscere la doppia utilità di simili ripieghi della decadenza. In primo luogo essi tengono aperta la via al mestiero, se non all'arte, fino al di lei eventuale rinascimento. In secondo luogo le opere della moderna, valgono a far meglio apprezzare quelle dell' antica pittura. Tale era altresì il parere del dotto Quatremère de Quincy; il presente dà spicco al passato, e quel che si fa rileva quello che non si fa più. Ultimo lor vantaggio è infine che se il valore intrinseco di tali opere è sproporzionatamente inferiore a quello delle antiche, sproporzionatamente maggiori sono gli encomii che se ne fanno, e siccome pochi intelligenti stanno a fronte di molti ignoranti, ne avviene che la massa di soddisfazione, da tali encomii generata nei molti, faccia ampio compenso a quella che nei pochi è manchevole; e che la debil voce degli uni, attutita dalle clamorose grida degli altri, lasci al risalto de' colori, delle vernici e delle cornici che irraggiano il presente, il debito trionfo sul disegno e sull' ispirazione che illustrarono il passato. E così dopo aver noi ricevuto dagli scorsi secoli monumenti delle tre arti che fanno l'invidia di tutta Europa, tramanderemo invece ai secoli venturi gazzette, orazioni, sonetti *(Versus inopes rerum nugæque canoræ)*, cataloghi, elenchi accademici, proposte di soscrizioni, ed altri simili monumenti dell' arte nostra, dei quali rimarremo tranquilli possessori. Riferiamo qui un brano tratto da un opuscolo periodico di Ginevra, che assai bene calza all' assunto: « On a dit avec beaucoup de raison que les musées publics et les expositions étaient une preuve de la décadence des arts plastiques. Pourquoi? Parce qu'ils sont une preuve que ces arts ont cessé d'être un élément de la vie nationale. On réunit à grands frais des tableaux; on encourage les artistes en leur achetant leurs ouvrages avec les deniers publics; on provoque et facilite périodiquement une exhibition générale de ces ouvrages dans des édifices publics destinés à cet usage. Rien de mieux pour les artistes. Mais si tout cela est nécessaire; si toutes ces collections et exhibitions sont envisagées comme une haute protection que les gouvernemens doivent aux arts, et dont ceux-ci ne pourraient se passer, hélas! il faut que les besoins des jouissances qu'ils procurent se fassent bien peu sentir, il faut que le sentiment du beau soit devenu bien rare, que le génie et le talent soient bien peu excités, peu appréciés, mal récompensés dans la vie ordinaire; il faut que les artistes soient bien abandonnés, bien ignorés de la société au milieu de laquelle ils vivent. Et quoique les institutions publiques destinées à la protection des arts paraissent correspondre à un be-

gio che dal decimoterzo al decimoquinto secolo illuminò le menti di que'pensatori della divinità, ha cessato di manifestarne l'immagine. Le loro mani son gelide nei sepolcri, e non ne moveranno più mai. Girisi l'occhio intorno, e si guardi che ci avanza del patrimonio che essi ci lasciarono, e come rari vieppiù ne appaiano gli ultimi vestigi, avidamente afferrati dagli estrani, incerti se più abbiano a maravigliare alla sapienza di chi con mano sì maestra fermava sulle tele quelle divine inspirazioni, o all'insipienza di chi, inabile alla prova, lo è ad un tempo a riconoscere niuna pecunia esser bastevole a pagare ciò che niuna mano sa riprodurre. Onde se in tutta Italia una sola dramma ancor fosse d'amore alla più bella di sue antiche glorie, dovrebbero tutti gli amor propri nazionali, tutti i divieti governativi solennemente evocarsi a conservare all'infelice parente nostra ciò che più non le darà la mano dei suoi figli. Il perchè se di lei sono benemeriti i principi, gli ottimati, gli abbienti, che, sul pubblico o sul privato censo, danno ai pennelli più incliti dell'età presidio di grandiose opere; se libero deve a questi appianarsi il varco allo stadio gloriosamente calcato dai trapassati, importa l'un cento più mantenere alla pittura quella vitale attualità degli esempi, che nè principi, nè ottimati, nè abbienti potranno più tramandarle: importa che i nostri nipoti meritamente non ci accagionino d'avere, cupidi o ignoranti, dissipate le incomparabili gemme di cui ci eran prodighi gli avi, e denudata d'ogni sua vesta quell'antica Ausonia che ci mostrammo indegni d'avere a madre.

Chiunque pertanto, o in cima o in mezzo ai popoli

soin général, il n'en est pas moins vrai qu'elles sont le signe de l'absence même de ce besoin, la mise en œuvre d'une protection devenue nécessaire, parce que l'art et les artistes ne le trouvent plus dans la société. » (*Biblioth. de Genève*, 1843.)

d'Italia, ancor n'abbia a petto la passata gloria, rammenti questa importante e dolorosa verità, che, fin quando non mutino le attuali condizioni dell'uman consorzio; finchè Quello, il cui dito segna l'alveo al torrente dei secoli, non diffonda sull'arte un raggio che la torni al sentimento de' suoi primordi, sempre d'ogni altro sarà migliore il patrocinio che serberà alla terra, su cui discese, le manifestazioni d'un genio che è tornato al Cielo.

V.

Il denudamento a cui l'incuria de' governi, l'indifferenza de' popoli, e soprattutto la cupidigia dei privati hanno condotta l'Italia, ove le opere d'alcuni maestri già trovansi bandite dal suo confine, è tanto più da deplorarsi, che al disperdimento succeduto nel passato, dovrà, sotto l'azione delle cause stesse, aggiungersi quello del presente; ed, a meno d'una repentina conflagrazione d'amor patrio nei cuori (crisi bastantemente inverisimile), anche quello dell'avvenire. Delle opere che l'Italia perdeva in altri secoli già abbiamo fin qui discorso: rimane a fare alcun cenno di quelle perdute nel nostro. E volendo esporre i fatti con imparzialità e con fondamento, abbiam ricorso ai documenti statistici che ci vennero forniti dalle pubblicazioni periodiche emanate da una vicina contrada. In un rapporto ivi inserito in data del 1839, leggevamo con senso di vero rammarico che il numero delle tele antiche acquistate dall'Inghilterra nell'anno 1833 sommava a 3760; che nel 1838 era asceso a 8691; e che la totalità di quelle che venivano quivi introdotte durante i sei anni successivi toccava alla deplorabile cifra di 46,381. Il solo dazio che era sborsato al fisco in tal periodo era ammontato a 12,119 lire sterline, vale a dire a circa

303,000 franchi. L'Inghilterra avea dunque speso, per la sola introduzione di quelle opere nello stato, una somma che nessuno degli stati italiani isolatamente, e forse nemmeno presi insieme, consacra al loro acquisto, o alla loro conservazione.[1] L'ammontare del dazio, ivi

[1] V' hanno alcuni stati, ove si sacrificano somme ragguardevoli in opere d'arte fatte sposso da mediocri artisti. Il sostentamento di questi è certo cosa moralmente lodevole se si consideri come opera di heneficenza, ma non come di patrocinio all'arte; il quale debbe avere in mira il vantaggio di lei, anzichè dell'artefice. Il bene materiale dei pochi deve, come di ragione, essere subordinato all'intellettuale dei molti; e questo ridonda precipuamente dal serbare alla gloria della contrada le pitture che ne sono il decoro, cioè quelle dei gran maestri, i quali più non operano, anzichè accrescere quelle che ne sono il disdoro, cioè quelle dei mediocri, i quali operano anche troppo. Un tal ordine di patrocinio, ove il serbar le tavole antiche preceda, non tolga, il promuovere le moderne, sarà il solo ragionevale finchè queste non siano tali da non lasciar rammarico di quelle. Lo scambio fatto da certi uomini di governo sulla precedenza che dee guidarli nel patrocinio delle arti e l'essersi lasciati sedurre dalle sonore ciance d'alcuni artefici e gazzettieri, gli uni egoisti gli altri conniventi, cbo solo giovevoli all'incremento di tali studi predicano gl'incoraggiamenti ebe gli pramuovono colla frequenza e coll'attualità dello commlssioni, è principale causa del misero spogliamento a cui è ridotta la comune patria, alla quale rimane per consolazione (ed è la sola) la certezza che la maggior parte delle tele che da qualche lustro andarono a adornare i templi, le aule accademiche, i palazzi dei principi, più non ecciteranno la cupidigia dello straniero; nè più vedrannosi sulle sue bandiere, come già su quelle della Repubblica francese, inscritti a lettere d'oro i tesori d'arte all'Italia rapiti. È noto a chi abbia esperienza di tali bisogne, che quanto più allargbisi la mano allo commissioni, tanto più ferve l'avidità dei gregari che militano nelle accademie o che di fresco ne uscirono, a battere la carriera artistica e a moltiplicar le mene e i raggiri per ottenerne da tali dispensatori delle grazie regie che, singolarmente ignari della materia, e inabili a giudicar degl'ingegni, buttan le comandate a chi meglio gli sappia lusingare, o a chi da più potente abbia raccomandazione. E così a vece dell'incremento che si propongono, essi arrecano danno vero all'arte, cui porgono occasione d'essere una volta più manomessa. — Voi intendereste dunque si abolissero le commissioni agli artisti? — No, ma soltanto ai mediocri, finchè cessino di esser tali, e meritino collo studio e colla diligenza, suggeriti da amor dell'arte, di concorrere colle opere a suo decoro; gli altri saranno più utili alla società; se invece di cattivi artefici diverranno buoni artieri, e se invece d'un cattivo quadro faranno una buona toppa, una sedia, un abito, che saranno utili a molti, mentre l'altro è inutile a tutti. — Ma togliendo le commissioni voi toglieste l'occasione di studio. — Lo com-

imposto sulle tavole antiche, veniva poi più tardi ridotto a uno scellino per ogni piede quadrato, eccettuate le tele di straordinaria dimensione. Nel 1850 le pitture classiche introdotte in quella contrada sommarono a 11,217: cosicchè computando le une colle altre, troviamo che nello spazio di soli 17 anni esse ascesero all'incredibile cifra di 57,598, di cui la sola Italia avea fornito oltre a un quinto, il rimanente essendo da ascriversi a spedizioni venute dall'Olanda, dal Belgio, dalla Francia, e dalla Spagna. A tali nostre perdite si deve aggiungere quella d'un'intera galleria, quella dell'antico duca di Lucca, fra' cui tesori primeggiava il celebre quadro di Raffaello, detto la *Madonna de' Candelabri*, oggi precipuo decoro al Museo del Re d'Olanda. Faremo altresì menzione d'un'altra tavola di quel primo de'maestri che il re di Prussia acquistava in Roma l'anno 1854, per la somma di 34,000 talleri, corrispondente a quella di 54,000 franchi.[1] A tal lagrimevole inventario deve aggregarsi la vendita fatta in Firenze della bella galleria Gerini; in Roma della galleria Giustiniani, e di quella sì scelta del cardinale Fesh, che andava dispersa in parecchie contrade: come pure della perdita irreparabile della celebre Musa de' Barberini, nota ora sotto l'intitolazione d'Apolline Citaredo, attribuita dal Winckelman a Agelada d'Argo, ora collocata nella Gliptoteca di Munich, ove andò a raggiungere

missioni hanno a essere, non occasione, ma premio allo studio, il quale dee precederlo e meritarle. Chi soltanto studia quando gli s' affidano commissioni, prova amor del lucro, non dell' arte. — Ma così facendo chi sa quanti rari ingegni rimarranno infecondi; quanti giovani dotati di capacità, nella miseria! — « Siate pur certo che niuna persona d'*intelletto notabile* perseverò in miseria giammai. » Scriveva Pietro Aretino a Francesco Terzo, pittore di quell' età; indi aggiungeva: « Attenda pure all' eccellenza del fare chi vuol che gran bene gli succeda. » Chi poi non è *d' intelletto notabile* non attenda all' arte, ma al mestiere; e non pretenda dalla società un sussidio che è sol dovuto all' ingegno.

[1] *Gazz. di Berlino*, 31 marzo 1854.

la bella Madonna dei Tempi, una delle più leggiadre opere di Raffaello, ora nella Galleria di quella capitale. Fatto egualmente increscevole fu la vendita più recentemente avvenuta de' migliori dipinti della Galleria Manfrini di Venezia, che il giornale l'*Examiner* di Londra, con britannico orgoglio promulgava acquistati alla privata pinacoteca d'un ricco possidente di quella città, M. Barcker, già noto per la sceltezza della sua raccolta.[1] Senza tener conto delle numerose vendite fatte o da farsi nella vicina Genova, ove allo zelo verso la gloria delle arti italiche, una volta privilegio di que' magnati opulenti, succedè, egualmente attivo lo zelo che facea vendere ai forastieri, non le semplici tavole, ma le stesse immagini de' più illustri antenati. Da tali ragguagli storici e dati statistici possiamo dedurre con qualche verisimiglianza il computo degli enormi danni, purtroppo irreparabili, a cui la misera Italia era condannata da principi, da duchi, da prelati e da cittadini d'ogni classe tutti nati sotto il suo cielo, tutti suoi figli, ma figli snaturati che legandosi coi suoi stessi nemici barbaramente la manomisero. È fatto doloroso a riferirsi, ma vero, che dalla lega lom-

[1] Dobbiamo con rammarico aggiungere una quadreria di più alle tante già perdute, la galleria de' Marchesi di Cambiano di Torino, il cui catalogo stampato e pubblicato in Parigi è abbastanza noto. Già sin dal 1857, quando era notificato l'incanto di tale raccolta, conoscendo noi l'indole poco munifica del governo, e prevedendo nuove onte alla comune patria, annunziammo che anche queste tele non tarderebbero ad avviarsi verso l'Inghilterra. Nel 1858, in cui scriviamo, possiamo dichiarare esattamente avverata la nostra profezia. La Galleria Cambiano fu infatti acquistata da Mr. Scatcherd, ricco benestante di Londra. Noi non dubitiamo che quanto avvenne della galleria Cambiano non sia per avvenire fra poco del celebre Museo Campana di Roma, acquisto che basterebbe ad inorgoglire qualunque capitale d'Europa. Vorremmo errare nell'oroscopo; ma è destino d'Italia che, predirne le spogliazioni, sia indovinarne gli eventi. Conviene però confessare che il governo romano sarebbe meritevole di maggiore biasimo in questa circostanza, ove il furto di quel colpevole amministratore essendo stato operato a danno dell'erario, le dovizie archeologiche di quel museo già son divenute legittima proprietà dello Stato.

barda fino a noi, l'Italia, destituita d'ogni gloria d'armi che sua possa dirsi, niun'altra più ne avea se non quella che in lei riverberavasi dalle scienze, dalle lettere e dalle arti, che emularono quelle dell'antica Grecia. Ora a qual infimo grado non dee reputarsi giunto amor di patria fra gl'Italiani d'ogni provincia, perchè queste ultime rarissime gemme del triplice suo serto le sieno dalle stesse lor mani così divelte dalla fronte! Chi avravvi fra noi, che di buona fede possa negare qual più degna attitudine, nell'attuale suo politico laceramento, avrebbe la terra nostra, o qual maggiore allettativa ella offrirebbe ai forastieri, se, immuni da tante volontarie spoliazioni, tutti ancora splendessero i suoi municipii delle inestimabili dovizie che vi adunavano i passati secoli; quando le opere dell'arte greca e dell'arte italiana, insieme unite, illustravano ogni nostra città, e la casa d'ogni cittadino potea dirsi un museo? Nobili orme che i nostri avi improntavano sul loro passaggio, e che noi indegnamente cancelliamo! E sarà forse a dire che fra le generazioni che ora brulicano sulla faccia della terra che ci è patria, v'abbia una sola mano capace di rinnovare quelle meraviglie della forma, del colore o del sentimento? Chi sarà non già fra i cultori dell'arte (a cui interesse e amor proprio sono fonti di naturale indulgenza), ma fra i dotti di sua storia e di sua teorica, che non riconosca non avervi oggi in tutta Europa un solo artista le cui opere nella maggior pittura possano emulare, non già gli antesignani del gran secolo, ma quelli soltanto che v'ebbero secondo grado? Il perchè è stretta illazione logica che fino alla comparsa di tele superiori a quelle, abbia la conservazione loro a considerarsi como il patrocinio più direttamente utile al progresso di tale studio. E tale urgenza di conservazione è la medesima, sia che le tele di Tiziano, Correggio e Raffaello continuino a segnare

alla pittura l'estremo suo confine, come Abila e Calpe agli antichi naviganti; o sia che destini meno avversi ridestino in Italia alcuna scintilla del primitivo suo genio. Sino a quel giorno rimarranno le lor tavole prototipi inarrivabili ai nostri artefici; i quali, simili a quelle ombre che penavano cent'anni sulle rive del Cocito,

> Centum errant annos, volitantque hæc littora circum
> VIRG.

vedranno da lungi l'Elisio ove quelli giunsero, e chi sa se mai varcheranno l'onda fatale! Non già che gl'ingegni sian or minori nell'umana specie, perchè la natura nulla perdette di sua facoltà creatrice, ma solo perchè in diversità di tempi ebbero diversità di scopo, e mutaron le circostanze informanti il social consorzio, per cui sviata da altri interessi venne meno quella sollecitudine popolare che ad essi era spinta e sostegno nella laboriosa carriera. Men che mai in tanto allontanamento dal bello, in sì universale apatia verso gl'ingenui studi. Apatia dei governi: apatia degl'individui: che gli uni e gli altri inclinati a materiali e lussurianti conforti, commetton opere alla pittura, non per amore a lei, ma per pietà a chi la coltiva, cui danno pane, non gloria; quadri senza destinazione, ideati senza passione, fatti senza fervore, visti senza sentimento: opere della mano, non dell'intelligenza; cui l'oro è scopo, cui l'oro è premio.

Purtroppo il mondo soggiace ora evidentemente ad una vasta metamorfosi, ove lo spirito umano, abbandonando le vie del sublime e dell'incorporeo, consocia ovunque le sue forze per celebrare l'apoteosi della materia. Non è più nelle aule o nelle logge dei palazzi marmorei, ove gli artefici del secolo decimosesto segnavan sulle mura e sulle tele i canoni del bello, ma bensì tra

gli androni affumicati delle officine, che ama spaziare la facoltà creatrice delle menti. Si tentano è vero nuove vie: ma terra, terra; e anche sotto terra, se pur vi splenda la magnetica scintilla dell' oro. Parlar delle divine impressioni della pittura nell' attuale stato della società, è anacronismo. In oggi chi parla d' *opere d' arte*, più non intende nè a Raffaelli, nè a Michelangioli. Le opere d' arte de' nostri giorni sono quelle che concorrono alla costruzione d' una ferrovia, o d' una manifattura: le *Gallerie* sono le volte che vi reggono un passaggio sotterraneo, e nulla hanno che fare coi dipinti: e le belle azioni che una volta celebrava il pennello de' pittori o la lira dei poeti, saranno quindinnanzi le *azioni* sui fondi dello stato, celebrate da migliaia d' altre lire. Ai generosi impulsi che crearono un dì le magne rivelazioni delle tre Arti, è in oggi surrogato il calcolo che partorisce le meraviglie della Borsa, e i trionfi dell' Industria. La vena dell' inspirazione è inaridita. La poesia è eco; la pittura, fasto; la musica, strepito: e strepito convien che sia. Cosa mai direbbero i celesti concenti di Palestrina, di Leo, o di Marcello, a chi alterni la vita fra lo stridor delle ruote o al suon dei magli, o a chi meglio la ricrei a quel delle monete, suon d' una sola nota, anteposto a quello delle sette diatoniche? Il perchè a toccarne il timpano, se non il cuore, convien che emula ai tuoni e alle tempeste facciasi la musica, acciò produca sull' insensività delle anime quel che la pila Voltaica sull' insensibilità de' corpi. Ora si dee di buona fede riconoscere che le opere della pittura, massime se antica, non posseggon nei lor valori eccitativi una potenza che corrisponda a quella delle oficleidi o de' timpani. Le delizie di quelle tele non toccano se non le anime affettuose e cogitabonde, in cui le forme del bello destano impressioni fatte più soavi dalla tranquilla meditazione. Dee pertanto riuscir malagevole a

chi da mane a sera si affaccenda alle brighe mercantesche, d'aver campo o volontà d'andarsi a imbietolire sopra una Madonna o altra pittura, fosse pur anche di Raffaello. Onde avviene che non ne avendo il campo, poco egli conosca di tali dolcitudini, e che, non le conoscendo, non le curi.[1] Per la qual cosa non sarà da meravigliare se, a misura che una tal condizione d'uomini e di cose si vada estendendo nella società, ad un tempo vada pure estirpandosi dagli animi quel gentil sentire che, in altri secoli e in altre circostanze, gl'inchinava ad assaporare le squisitezze più leggiadre dell'imitazione artistica. E chi sa che in questa universale noncuranza verso le sue opere non istia appunto la salvaguardia che una provvidenza, a noi pietosa nei suoi disegni, abbia preposta a difendere dagl'impeti brutali della forza quello che ancor ci rimane dei classici monumenti? Onde po-

[1] Non intendiamo con queste espressioni offendere una classe utile e onorevole della società, nè è nostro parere che il commercio sia per sè stesso ostacolo al patrocinio delle arti. Starebbero contro noi gli esempi della Toscana ai più bei giorni della sua pittura, ove le più cospicue famiglie dello Stato esercitavan la mercatura e promovevano le lettere e le arti. Sappiamo essere i lanaiuoli di Firenze che fecero edificare il capolavoro d' Arnolfo di Lapo e del Brunelleschi; e che le navi medicee caricavan non solo le drogherie, ma i papiri e i marmi antichi dell'Oriente. Noi intendiam soltanto rimproverare (e non ad una sola classe, mentre tutte v' hanno la parte loro) quel *mercantismo* che in oggi domina il senso e le aspirazioni della società in generale, e vi fa prevalere i piaceri della materia a quelli dello spirito. La qual condizione vieppiù estendentesi nell' uman consorzio, si deve ascrivere alla prevalenza di quel materialismo che era volgarizzato dalla cinica filosofia del secolo decimottavo. Riferiamo su questa quistione il parere d'un moderno scrittore, cui niuno potrà ragionevolmente disdire: « C'est la civilisation telle que l'a comprise l'athéisme du 18e siècle que cette croyance athée qui considère la société comme n'ayant qu'un but d'utilité, et n'existant qu'en vue de satisfaire aux besoins matériels de l'homme. On entend par athéisme toute doctrine qui considère la société comme ayant sa fin en elle-même, et n'existant point en vue d'une fin divine..... Nous sommes riches et puissans; nous avons des manufactures, des chemins de fer et des capitaux immenses: il ne nous manque qu'une chose, qui était abondante autrefois, avant les chemins de fer et les manufactures, le sentiment du divin. » (De Laborde.)

trebbe venir quel giorno in cui i popoli che, o strettezza di territorio, o mansuetudine d'indole espongono alle prepotenze dei maggiori o de' più bellicosi, vedessero nelle future guerre i futuri conquistatori temperare, nel comun disprezzo che ne fa il mondo, gli orgogli e le cupidige della vittoria, e rinunziar quindinnanzi a trascinar le arti prigioniere dietro ai carri loro trionfali, come usarono quelli delle trascorse età da Serse fino a Napoleone.

Termineremo questo ragionamento facendo ai nostri compatrioti di tutta la penisola italica una instante raccomandazione, la quale tanto più importa quanto ella sarà per essere più inutile; le condizioni di sua inutilità essendo appunto quelle che più ne chiariscono la virtuale importanza. E fervidamente e solennemente invocando que' nobili sensi d'amore alla patria, d'amore all'arte che ancor rimangano deposti ne' cuori italiani, leverem nuovo richiamo, anzi nuova preghiera, a chi regna, a chi governa, ad ogni classe di cittadini, affinchè volgano ogni loro sollecitudine alla preservazione degli ultimi segni a noi rimasti dell'antica nostra pittura; i quali o sozzati dai restauratori, o trafficati cogli estrani, cesseranno quanto prima d'illustrare il suolo che gli produsse. Si rammentino che l'interesse d'una gentil disciplina, che l'omaggio dovuto ad una gloria così nazionale, che il progredire d'una grande idea, considerazioni urgenti e gravi, tutte impongon loro l'indeclinabile dovere di conservare alla futura Italia quella ormai scarsissima parte de' suoi tesori che la brutalità armata di spogliatori forastieri, che l'avarizia disarmata più micidiale di spogliatori indigeni, ha lasciata a questa infelice terra; la quale, se pur continuino gli spogli, non tarderà ad essere la sola parte d'Europa ove non rimanga alcun vestigio dell'antica pittura italiana.

E noi popoli Subalpini, che ebbimo a flagello delle arti nostre prima l'avidità di reggitori stranieri, poi l'incuria di reggitori indigeni, noi testimoni de'recenti danni che avea l'antica Galleria Sabauda, memoriale glorioso de'più gloriosi fra'nostri principi,[1] porgiamo voti al cielo, affinchè sorgano finalmente al governo della cosa pubblica uomini, se non dotti de' liberali studi, conscii almeno della sociale loro dignità, che ponendo fine ad un periodo sì infausto alle opere dell'intelligenza,[2] richiamino quel-

[1] Nella dinastia di Savoia, come nelle altre, i principi patroni alle opere dell' ingegno si debbono cercare fra i più illustri della stirpe. Emmanuele Filiberto, grande come guerriero e come Mecenate agli studi, era primo a fondare nella nostra patria un sontuoso edifizio che in sè adunava una biblioteca scientifica e letteraria, ed un Museo di Belle Arti. Ma l'opera che quel principe appena aveva il tempo d' incominciare, veniva ultimata da Carlo Emanuole I, il quale, figlio riverente, volendo onorare la memoria del genitore, dedicavasi con ogni cura a compiere un'instituzione di cui quello avea soltanto gettate le fondamenta. Valoroso in armi, dotto di varie scienze, egli aveva lode dai contemporanei per le sue cognizioni nell'architettura e nel disegno, in cui personalmente si esercitava. Federigo Zuccaro, parlando di quel Museo, c' informa che il duca erasi compiaciuto nel disegnare di propria mano figure, paesi, cavalli, imprese, che voleva ivi rappresentate. Carlo Emmanuele I parlava elegantemente i principali idiomi d' Europa, al dir del Tiraboschi, e lasciava manoscritti voluminosi in italiano e in francese su materie di politica e di guerra. I famigliari di quel principe erano gli uomini più dotti dell' età, i quali soleano in sua presenza tener ragionamenti su quistioni filosofiche e letterarie, di cui godeva entrare egli stesso a parte, scordandosi talora perfino il cibo nel fervore di simili controversie. Dalle quali cose appare, essere la corte del principe sabaudo stata allora specchio d' ogni dotta disciplina come d' ogni gentil costume, e avere la gioventù piemontese, che vi traeva, avuto in quello un esemplare non solo del guerriero valoroso, ma del perfetto gentiluomo.

[2] La prava influenza del ministero sull' andamento degli studi, così di scienze come di lettere e d' arti (novembre 1857) è un fatto dichiarato da chiunque conosca di tali materie; e che, consenzienti, riconoscono dotti accademici e dotti professori, fra cui parecchi di parte liberale, ed amici all'attuale reggimento dello Stato. I progressi, che qua e là pur si van notando, son dovuti alla capacità d' ammaestratori indipendenti da ogni favore ministeriale, e al buon animo della gioventù, che, con applicazione volonterosa, supplisce alla negligenza governativa. Può dirsi che la nazione proceda in tal via, non perchè sia governata, ma a malgrado che sia governata. I moltiformi, confusi e manchevoli ordinamenti, che dal 1848 in qua,

l'instituzione d'un principe generoso al libero accesso del popolo, e alle cure de' suoi conservatori, onde sia loro almen concesso di tramandare all'ammirazione dei posteri ciò che sarà sopravanzato alla barbarie dei contemporanei.

emanarono dal ministero della Pubblica Istruzione, hanno sconvolta anzichè ordinata quella importantissima parte della civile azienda, ove la realtà dei primordi che assodano l' instruzione, venne sacrificata all' apparenza d' una maturità precoce, cho in breve si sfascia, perchè destituita di solida base. In tale sistema infatti il primario insegnamento (ne parliamo con qualche esperienza) estendendosi con boria sulla superficie, perde in profondità ciò che guadagna in dilatamento, e alla cognizione positiva delle cose sostituisce l' articolazione orgogliosa dei nomi: indi alla dottrina vera, fonte di securità sociale, una semi-instruzione tanto più arrogante quanto più incompiuta, che minaccia l' ordine pubblico; che molto parla dei diritti e poco dei doveri che ne derivano; che sconvolge la disciplina, e compromette l' avvenire degli studi.

Riguardo alle Belle Arti, il patrocinio che esse ottengono dal governo sembra ricondurci più o men direttamente all' epoca del Basso-Impero; colla sola differenza che allora era il progresso della civiltà che agiva sulla barbarie, mentre in oggi è la barbarie rimasta nel governo che riagisce sulla civiltà progredita nella nazione. Non basta pertanto, a costituire la grandezza di questa, che il suo suolo sia ogni giorno solcato da nuove ferro-vie, e che la seta, il riso, la canapa, andando e venendo con rapidità mai prima veduta, ne doppino la dovizia; se abbiette, e non curate da chi sta sopra a terra, giacciono le divine opere dell' intelligenza, che, ai popoli come agl' individui, sole partoriscono gloria non peritura.

Il perchè, sostando d' associarci per ora alle ovazioni, più o men gratuite, che i commerciali incrementi della contrada fanno talvolta decretare ai supremi suoi reggitori, soltanto allora noi ci uniremo volonterosi all' altrui plauso, quando, colle utili produzioni della materia, essi pur promoveranno le opere immortali del genio; e quando, in un colla *seta*, col *riso*, e colla *canapa*, faranno fiorire le scienze, le lettere e le arti nella nostra patria.

APPENDICE.

Alla dispersione generale delle antiche tavole che erano il più nobile degli ornamenti alla comune patria italiana, dee la nostra contrada aggiungere la deplorabile degradazione di quelle che a lei donava il più magnanimo de' suoi principi, re Carlo Alberto.[1] Non sarà pertanto inopportuno che a notizia degli eruditi forastieri, come pure a giusta obiurgazione contro la colpevole incuria di chi, stando sopra la nazione, l'espone tuttora ad essere tacciata di rozza in Europa, facciamo qui conoscere le circostanze, ad essi quasi ignote, a noi troppo cognite, per cui elevavasi al massimo suo grado la trascuraggine governativa verso le opere della pittura. Doppiata essa ormai col doppiarsi de' travagli di chi sia oggi, e voglia mantenersi domani al timone dello stato, sempre più infelice faceasi perciò la condizione in cui giacciono quegli studi. Invano voleagli quel monarca chiamare a vita nuova fondando, ad esempio del glorioso suo antecessore Emmanuele Filiberto, una pubblica Pinacoteca nella

[1] I guasti patiti dalle tavole della Pinacoteca dacchè le sue sale erano occupate dagli Uffizi della Camera Senatoria, sono il motivo che c' inducono a rinnovarne la menzione in un luogo ove tal fatto è inerente al tema da noi trattato. L' alterazione di quelle opere che venne riconosciuta e dichiarata per processo verbale, firmato dai principali artisti della città, e presentato dal direttore in un ricorso alla Camera Elettiva in data del 22 novembre 1851, sarà una macchia incancellabile alla memoria di quelli che dal 1848 in qua rossero il ministero degli Affari Interni dello Stato. È vero che dopo i vivi richiami più volte da noi rinnovati, vennero in qualche parte diminuiti gl' inconvenienti che pregiudicavano alle pitture; ma parecchi di questi sono inerenti alla malaugurata determinazione che insieme aggregava nelle medesime stanze due instituzioni d' opposta natura, e non cesseranno se non quando la Galleria sarà disgiunta dal Senato, e pienamente restituita a quelle minute cure, note agli studiosi dell' arte, le quali, solo assiduamente applicate, ne possono protrarre la conservazione.

capitale del proprio reame. Fioriva essa all'ombra del trono finchè sopra vi sedeva l'augusto Fondatore: era cresciuta di nuove tavole; aperta agli studiosi, agli stranieri. Ma colla vita di lui cessava purtroppo quella di sua fondazione. Poichè mutati gli ordini politici dello Stato, e dato il palazzo Madama a stanza della Camera Senatoria, ingombre dai suoi uffici le sale della Pinacoteca, aveano questo duplice detrimento. Ed era che, protraendosi pel corso di sette o otto mesi le sessioni parlamentari, ella era durante quel tempo innaccessibile allo studio degli artisti, alla considerazione degli estranei; e che, alternandovi l'azione lor micidiale due inesorabili distruggitori, calore e fumo, danneggiavano a vicenda quelle venerande imprimiture, invano sopravvissute a tanti secoli, alla cui preservazione vana riusciva qualsivoglia sollecitudine. Molti e nei fogli periodici e nel parlamento erano i richiami del direttore R. d'Azeglio. Ma inutili tutti. Poche voci gli facean eco nella camera elettiva; niuna nell'altra. Parecchi erano i piani da lui proposti a salvamento del tesoro nazionale. Se ne commoveva il pubblico, l'incuria governativa stavasi impassibile. Frattanto, non giorno per giorno, ma ora per ora, que' dipinti deperivano. Tale stato di cose, principiato col nuovo reggimento, durava da sette anni. Incalzato dai ricorsi del direttore, flagellato dalle invettive della stampa, il ministro sopra gli affari interni opponeva ai piani di lui i propri piani: ma come quello che, curiale di professione, molto dei cavilli forensi, ma nulla dei gentili studi conosceva, n'erano le proposte sì strane, da eccitare compatimento o ilarità fra gl'intelligenti. Onde, quantunque a soddisfazione del pubblico, e a togliere i danni del calore e del fumo, egli ordinasse alcuna insufficiente misura, propria, anzichè ad essere, a parere, veniva pur mantenuta l'incompatibile aggregazione della Camera Sena-

toria colla R. Pinacoteca, esempio unico fra i popoli che all' amore delle libere instituzioni congiungano l' omaggio che i più civili tributarono agli ameni studi; e sono tuttora permanenti (1859) le cause che promuovono la degradazione e difficoltano l' accesso a quei capolavori che re Carlo Alberto volea dedicati alla profittevole considerazione degli artefici. La diuturnità d' un ministero indifferente, se non avverso, a ogni maniera di studi, protraeva fra noi un' èra, detta meritamente di seconda barbarie. Le strettezze in cui versava la contrada, sembravano avere assorte tutte le facoltà de' governanti nell' idea di nuovi quotidiani appigli a gravezze necessitate dalle sventure di una guerra onorevole; ogni cura di quanto è più attinente alla gloria che all' utile della nazione, era posta in non cale. La fiscalità delle leggi trapelando nel temperamento della rappresentanza nazionale e delle pubbliche aziende, infervoriva le une e le altre a zelare economie compromettenti quel grado decoroso che il fiorir degli studi impronta ai paesi inciviliti. In ogni ordine di cose vedeasi quanto di gentile o di poetico è inerente alle forme della società o della natura, grossamente sacrificato all' esclusivo culto monetale. Parea che inciprigniti dalla votezza dell' erario, e dalle tristizie dei tempi, deputati e amministratori intendessero, a modo di quel re di Frigia, convertire in oro tutto su che ponean mano, senza graziarne le stesse blandizie del social consorzio. Tutto, sotto l' azione loro, trasformavasi in moneta. Moneta diveniva la *Compagnia Reale,* degna interprete alle muse d'Alfieri e di Goldoni, a cui la Camera toglieva la sovvenzione a lei stanziata; atto che poco aggiungeva all'erario, molto alla colpa di non curanza alle arti che gravita sulla nazione. Moneta l'*Accademia Filodrammatica,* speranza alla scena italiana, a cui, toltole il tenue sussidio dello stato, ne parea tolta la tutela. Moneta la provvi-

sione stanziata all'*Accademia Filarmonica*, che quantunque impari al proprio mandato, pur manteneva un' intitolazione cara alle anime gentili. Moneta la sovvenzione al *Teatro Regio* che, poca a crescergli splendore, ne crescea la dignità qual segno di patronato governativo. Moneta il *Serraglio di fiere di Stupinigi*, nucleo ad un instituto zoologico nella città. Moneta le ombre de' viali al *Valentino*, ove, atterrate dalla scure municipale, cadeano piante annose, cui la riverenza de' popoli colti pone sotto la salvaguardia dei secoli. Moneta finalmente le stesse insegne dell' Ordine Mauriziano, guiderdone al merito privato o ai pubblici ufficii.[1] L'azienda della Lista Civile, a'cui risparmi non difettava materia, non adontavasi di trascurare con grette economie quegli edifizi monumentali, che, non tanto per la sontuosità della mole quanto per l'importanza dell'origine, sono più immedesimati colla storia patria; i quali, o negletti o mal riparati, quotidianamente si deterioravano. A tale invadente ruina era abbandonato il celebre Santuario di *Superga*, eretto da Filippo Iuvara, grandioso memoriale della sconfitta data ai Francesi da Vittorio Amedeo II, e dal principe Eugenio; ove sgominato da uno scroscio di fulmini il campanile; sfondati i piombi della copertura; la via, anzichè disastrosa, impraticabile; tutto, dalle tombe in fuori, mostrava tale sciupio

[1] Ad intelligenza del testo è qui opportuno un breve comento. Allorchè il governo accordava per lo innanzi siffatto premio, penetrandosi esso di quel senso di munifico decoro che deve appartenere a chi trasmette i favori sovrani a un cittadino benemerito, inviava in apposita teca al premiato le insegne del grado cavallercsco. Un' inspirazione economica soppimeva dipoi questa seconda parte della remunerazione governativa. La sordidezza dell' atto venne però risarcita colla dignità del linguaggio. Una patente, di sesto e di stile sesquipedale, annunzia in oggi al rimunerato l' onorifico decreto, e lo previene ad un tempo *essergli fatta facoltà di fregiarsi* (sic) *delle insegne del grado* a cui venne innalzato. Nel leggere quelle parole il fregiando si fa riverentemente capace come, alla facoltà di fregiarsene, vada ad un tempo aggiunta quella di procacciarsela a suo piacimento. È un progresso dall' ordine materiale all' immateriale.

e desolazione, da credere che a mani francesi, non già piemontesi, se ne affidasse la custodia. Era nell'abbandono medesimo la suntuosa chiesa de' Martiri, fondata da Emmanuele Filiberto. Sfornita d'ogni sovvenimento, benchè un decreto regio le stanziasse a tal uopo un annuo canone, era essa in preda a crescenti guasti; poichè spezzate le tegole, marcide le volte e i palchi, n'erano a mal segno ridotte le pitture, ultime reliquie del Pozzi, abilissimo fra i prospettivi del secolo decimosettimo: e così veniva meno uno de' più bei monumenti della capitale, cui presso il trono sabaudo, dovea tutelar di sua egida il nome glorioso del fondatore.

La Giunta d'antichità e di belle Arti, cui incombeva adoperarsi al mantenimento dei più cospicui edifizi, nulla manteneva nè riparava, perchè, instituzione effimera e morta nata, mai, dalla prima origine, riusciva ad ottenere una dotazione di *tre mila lire* (umiliante a dirsi!) da lei richiesta all'esercizio del proprio mandato. Limitandosi ad una somma sì derisoriamente scarsa allo scopo, l'avea la Giunta men misurata coi bisogni dell'opera riparatrice, che colla nota parsimonia governativa alle cose dell'arte. Ma volle allora il ministero superare sè stesso: e la domanda non solo rimanea senza effetto, ma senza risposta. Il perchè riconoscendo infeconda e schernevole l'opera sua, cessava la Giunta le proprie adunanze, e sol rimaneane il nome nel *Calendario Generale dello Stato.* Nelle pagine ufficiali di quel libro continuava tal essere ideale a venir come reale registrato fra le instituzioni che insigniscono la contrada; non ad informazione degl'indigeni (già bastantemente informati dai fatti) ma a edificazione de' forastieri, che vi leggevano a chiare note stampata la sollecitudine del governo alla conservazione dei patrii monumenti. La qual cosa ricorda ciò che Caterina seconda, imperatrice delle Russie, scriveva al

governatore di Mosca. Avendole egli rappresentato come i di lei ministri non pensassero ad effettuare le scuole che, in una serie di *Ukasi*, ella avea pomposamente decretate: « Se io instituisco delle scuole, rispondea la principessa, non lo fo già per noi, ma per l'Europa, ove convien mantenere il nostro grado nell'opinione pubblica. »[1] Sull'esempio del governo di Caterina, il nostro decretava e non effettuava la Giunta d'antichità e belle Arti; ma per non essere tacciato di servile imitazione, annualmente poi la registrava nel proprio calendario. La qual cosa dimostra l'estrema differenza che corre fra i nostri e i ministri russi: i quali, come ognun sa, sono veri barbari del Nord!

Non farà meraviglia, che ad un'epoca ove le arti erano sì manomesse, cessasse altresì il tenue assegnamento per cui sotto l'antecedente regno era di nuove tele arricchita la Pinacoteca; instituto che, avendo a fondatore il re Carlo Alberto, giudicavasi dover crescere e perfezionarsi, sotto il suo successore. Dando qui nomina di *tenui* ai fondi stanziati al sussidio di quella, è necessario definirne il tenore, affinchè sia di norma a chi, uso a governi più munifici agli studi, fosse per avventura inabile a giudicare di tal vocabolo. Fra i conoscitori delle teorie artistiche pochi v'avrebbero per certo, che, avvertendo alle condizioni d'una galleria nascente,[2] ove mancano i pre-

[1] « Si j'institue des écoles, ce n'est pas pour nous: c'est pour l'Europe, où il faut maintenir notre rang dans l'opinion. » (Custine, *De la Russie*, tomo II, pag. 115).

[2] Sembra aversi a ragione a dir *nascente* una Galleria che sol venne aperta nel 1833, e che ancor non oltrepassa il numero di 580 quadri, fra cui vari poco degni di figurare in una raccolta regia; mentre se ne annoverano 1246 nel museo di Parigi, 1184 in quello di Dresda, 1669 in Vienna, 2940 in Madrid, e che un museo, più giovine del nostro, formato per atto d'amor patrio dai cittadini di Ravenna, che spontanei gli donavano tele di primo ordine dei migliori maestri, oltrepassi il numero di quelle adunate nel palazzo Madama. Si noti inoltre che essendo elle state rac-

cipui maestri italiani, ed a cui le necessità del tirocinio ne impongono il procacciamento, non giudicassero impreteribile un'annua dotazione che l'abilitasse a compierne la serie.[1] Avvertasi che data anche una munificenza, inverisimile in una contrada poco proclive a siffatti studi, per cui fosse triplicata la somma che sotto lo scorso regno potea dedicarsi a tale scopo, la Pinacoteca non sarebbe in grado di allogar nella raccolta una sola tela di pennello classico, se non dopo un cumulo almen quinquennale del proprio assegnamento; mentre, ai giorni più lieti, l'annua somma stanziata dalla lista civile ammontava a *tredici mila dugento lire*, da cui dedotte le minute spese, e quelle di ristauro, solo due terzi poteano applicarsi a nuove acquisizioni. Ora poco essendo in oggi il prezzo di cinquanta mila lire ad una tavola autentica del Correggio, del Tiziano o di altri tali, solite a molto superarlo, rimane dimostrato che, a men d'una successiva accumulazione, era forza che le compre della Pinacoteca si ristringessero, come avveniva, o a mezze figure, o ad opere di pennelli secondari.[2] È superfluo dichiarare

colte da vari principi a personale diletto, anzichè a formar una serie scientifica per gli studiosi, vi si trovan ripetute le opere d'uno stesso maestro, mentre vi difettano quelle d'un altro, necessarie a segnare i passi dell'arte, massime nelle scuole italiane, di cui importa meglio conoscano il carattere e la storia i giovani artisti. Perciò era norma all'antico direttore coordinare a tale intento gli acquiati fatti, acciò fosse la nostra quadreria in grado di offerire in capo a qualche tempo ai giovani proseliti la compiuta serie cronologica de' principali classici.

[1] I capiscuola che mancano tuttora nella pinacoteca, sono i seguenti; Correggio, Tiziano, Leonardo, P. Perugino, Domenichino, i tre Carracci, Parmigianino, B. Luini, Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo della Porta, Giulio Romano, Murillo, e altri di minor carato. Figurano, è vero, alcuni di questi nomi nel catalogo, ma le tavole a cui si applicano o non appartengono alla miglior maniera dei maestri, o son mezze figure, o sono apocrifi.

[2] V'avea di peggio. Il Consiglio di Stato incaricato di sopravvogliare alle pubbliche aziende, soleva annullare il sopravanzo d'ogni bilancio, il cui ammontare non si trovasse esausto nel corso dell'anno: vietava perciò ogni accumulamento di fondi nel governo economico della Galleria;

che in tal condizione di cose le vendite di tavole classiche, proposte alla Galleria torinese da varie parti del continente, incontrassero uniforme risposta. Una *negativa con complimenti* era divenuta la replica ufficiale e stereotipa che il direttore impreteribilmente tramandava, dopo aver udita la negativa medesima dall' autorità superiore. Tale era quella che accoglieva l'offerta della raccolta del celebre Denon, della galleria Gerini, di quella del cardinale Fesh, del duca di Lucca, e di parecchie altre. Veniva a tal riguardo con giustezza osservato, che, avendo la rappresentanza nazionale collocata (in omaggio all'augusto fondatore) la real Galleria sotto il patrocinio della Corona, spettasse perciò alla lista civile promuoverne l'incremento in modo degno della contrada e del re; e chiedeasi se, dotando con grettezza sì indecorosa[1] un'in-

alla quale così rimanca la scelta fra l'insufficienza e la privazione. Inutili gli argomenti della ragion dell' arte a chi solo intendea quella di computisteria. Il re che comprendea non potersi un quadro dividere nè a metà, nè a terzi, per collimare col fondo bilanciato, e che pur volea la durata di sua fondazione, lasciava dire il Consiglio di Stato, e autorizzava con apposito decreto ciò che il semplice criterio gli dimostrava non potersi altrimenti conseguire. L'esposizione di questi fatti, minimi per sè stessi, ma importanti a mostrar (come in barometro) il grado in cui versava il paese per riguardo alle arti, chiarisce quale intelligenza o liberalità presedessero al patrocinio d' un instituto il cui vantaggio sta lo più volte nella prontezza colla quale destreggiandosi si colgono casuali opportunità di far grandiosi acquisti con menomi sacrifizi.

[1] Al museo di Parigi che pure già è riccamente fornito di quadri d'ogni scuola è nondimeno allogata, pe' soli acquisti, un' annua rendita di *cento mila lire*. Eppure il direttore di esso, M^r^ Nieuwerkerke, rappresentava al governo imperiale l' insufficienza di tal somma *(Notice des tabl. du mus. du Louvre*, pag. 50.) La pochezza del sussidio accordato al nostro è la meraviglia de' forastieri. Un rinomato raccoglitore di tele classiche, che scrisse *della Pittura Italiana esposta co' monumenti*, venendone da noi un giorno ragguagliato, dicea scherzando che il bilancio della galleria Rosiniana era più *regio* di quello della Galleria Regia. Avveniva però una volta che commosso il re dal sempre udirsi ripetere dovere l' Italia cominciare non al Taro o al Ticino, ma all'Alpi; dovere il Piemonte anche nelle arti essere italiano, aderiva finalmente ad un acquisto vistoso. Aveva il marchese Marcello Durazzo offerti alla R. Pinacoteca alcuni de' suoi me-

stituzione che onora la munificenza d'un gran monarca e ne mantien viva la memoria nel popolo, stimassero i consiglieri della Corona degnamente compiere il proprio mandato. Aggiungeasi finalmente mal potere una nazione, che ambisce figurar fra le colte, e sa di meritarlo, accontentarsi a un ordine di cose ove, derelitti dall'incuria di chi governa gli studi che la illustrano, ella sentesi con rapido declivio calare ad infimo grado nell'incivilimento europeo.

Ciò che dee più meravigliare i forastieri ignari della contrada si è l'innocua confidenza con cui a malgrado di sì meschino incoraggiamento, ed in opposizione con tutto il pubblico erudito, stimassero tali consiglieri essere generosi ed anche munifici verso le arti. Per quanto, nella condizione dei fatti sopra esposti, abbia tal cosa a parere inverisimile, dee pur reputarsi possibile in una contrada i cui reggitori, metà per imperizia, metà per

ravigliosi dipinti, noti all'Italia, tutti di certa origine, tutti mondi da ogni imbratto ristaurativo. Aveavi fra essi una *Vergine* di Raffaello, una tela classica del Tiziano rappresentante *Bacco e Cerere*, la *Conversione di san Paolo* del Domenichino, tre grandi tavole de' Carracci, cioè il *Salvatore mostrato al popolo* di Lodovico; il *Martirio di santo Stefano* d'Annibale, e la *Sepoltura di quel protomartire* d'Agostino: v'aveano tele di fra Bartolommeo, d'Andrea del Sarto, di Sebastiano del Piombo. Chi conosca d'arti (e anche forse chi non ne conosca) giudicherà se *dugento sessanta mila lire* fossero pari a quel tesoro. Marcello Durazzo, uomo dotto e d'alti sensi, soltanto a un instituto italiano, e per impedirne la migrazione all'estero, cedeali a sì vil prezzo. Carlo Alberto cui non movea senso del bello, movea dovere di re. Egli stimavalo dovere sì, ma ultimo de' regii. Attorniato da chi era atto a sviarne anzichè rettificarne le idee in tali materie, cedeva all'attualità de' nostri argomenti, ma poi accasciavasi all'attualità di sue risoluzioni, e alle istanze rispondea co' temporeggiamenti. Prevalse finalmente avverso il destino. Una lettera *riservata* (e anche un poco *imbarazzata*) del conte Gallina, allora ministro delle Finanze (5 novembre 1839) comunicava al direttore della R. Galleria la vittoria riportata dai nemici delle arti.

Erano perciò rotti i negoziati: la consueta negativa stereotipa trasmessa al marchese Durazzo, e ogni affare finito. Il governo e il direttore avean ciascuno fatta la parte loro.

indifferenza, poco riguardano, e meno apprezzano quanto si riferisce alle belle discipline. Il poco o il molto d'un sussidio si proporziona esattamente col poco o col molto del concetto in cui si tiene la cosa sussidiata. Molto varia dall' ignaro al dotto la stima alle opere dell' ingegno. L'uomo rozzo non comprende se non l'utile materiale. L' intellettuale non lo commuove nè punto nè poco. Egli annuirà ad una spesa anche vistosa, se essa intenda ad un vantaggio che ne tocchi il senso: rotaie, lanterne, lastrico di vie. Ma l'avrà per scialacquata se volta all'acquisto d'una biblioteca o d'un museo che crescerebbe gentilezza alla contrada, e concorrerebbe a favorirvi il processo de' buoni studi. Per la stessa ragione un governo che poco si conosca di scienze e d' arti, giudicherà largheggiare eccessivamente nella pecunia con cui le promuove, pecunia che uno più colto o più avveduto stimerà impari a tanto scopo. Agevol cosa riesce pertanto la difesa di simili governanti con dire non esser già grettezza, ma soltanto ignoranza la loro. In ordine a tali avvertenze gli è perciò da credersi, con probabilità d'apporsi al vero, che chi ora siede al timon dello stato presuma essere bastantemente scevro dall'aggravio fastidioso d'una protezione ormai divenutane l'incubo quotidiano, mediante il periodico olocausto che in sul fiorir di maggio egli offre a gran trombate di giornali governativi sull'altare del tempio accademico, ove, sotto il patrocinio della corte, tornano ogni anno le moderne tele ad attestarci il tralignamento della pittura. Confessare che tali esposizioni periodiche valgono, a modo di palestre, a mantenere nel consorzio un ornamento che lo abbella, se più non lo illustra, è confessare ad un tempo che esse meritano la protezione d'un governo che voglia aver nome d'illuminato. Ma per quanto gravoso riesca turbare i sonni di chi stimi soddisfare a sì gran debito

coll'elemosina di poche migliaia di lire, pur convien dichiarargli che siffatto procedere non forma se non una parte dei doveri imposti dal progresso dello spirito umano a chi sta sopra un popolo incivilito; e che la più eloquente delle logiche, quella dei fatti, dimostra, ogni giorno, essere il procacciamento e la conservazione degli antichi classici, miglior patronato all'arte e ai suoi cultori.

Ma per elevarsi al concetto di tal protezione, conviene che chi governa comprenda l'utilità di quegli studi, e desideri tornare la contrada, ove rifulsero, all'antica gloria. Chi alla comprensione di tal vero non accoppia pari il desiderio di applicarne il principio, suol porre ogni suo impegno affinchè il patrocinio da lui *mostrato* alle arti produca, non già la maggiore utilità per esse, ma il maggior rimbombo per lui. Ora l'acquisto delle antiche tavole, anche de'capiscuola, è per ordinario un fatto che soltanto avviene fra compratore e venditore; epperò negozio privato, queto, anzi misterioso, e, che è peggio, non aduna gente sulla piazza, e solo si celebra, se gliene sia dato ordine, dal foglio ufficiale. Sogliono pertanto anteporsi come più proprie a fare ammirato il mondo, e ad impressionare i popoli, le commissioni date notoriamente ad artisti che abitino contrade estranee, i quali non solo applaudono in persona, ma ne fanno applaudire parecchi altri, aspiranti a ottener essi pure di simili comandate, i quali con precoce effusione di gratitudine encomiano altresì a lor posta la munificenza di quel governo. È un immillarsi d'encomi. Gli uni ne fanno echeggiare i fogli indigeni, gli altri gli ripetono negli esteri, e così cresce via via, andando, e si divulga la fama di quel mecenate collettivo e ufficiale, che viene magnificato senza misura, senza fine, e per ogni dove. Tale maniera d'incoraggiamento è senza dubbio benemerita dell'arte quando sia premio a chi la coltiva con successo. Ma nel promuo-

verne lo studio non dee l'autorità, per fare il meno, trascurare il più; procacciar nuove tele, e proscrivere le antiche. A queste il crescer degli anni cresce rinomanza e valore; non così alle altre. Ne abbiam la prova avanti agli occhi: mentre allorquando con tale esclusivo favore si affastellava nelle reali stanze una congerie di moderne opere, con grandissimo spendio raccolte in varie contrade d'Italia, quale chiamata fecero elleno dappoi a' forastieri o agl'intelligenti, e quali son tuttavia le tavole che agli uni e agli altri facciano invito allorchè si conducono a questa capitale? Parecchi de'nuovi dipinti, che in oggi adornano le sale del reale palazzo, sono tali che, a volergli esaltare in modo condegno, sarebbero per universale avviso dei dotti da esaltarsi in qualche soffitta del medesimo, preda assicurata ai rigattieri delle età venture; mentre i migliori della raccolta, senza eccettuarne gli Agricola e i Camuccini, posson servire di pratica dimostrazione all'abbassamento della pittura. Infatti gli amatori di questa, datovi di corsa uno sguardo compassionevole, tornano a bearsi fra le opere dei trapassati. Pure, a malgrado di tal loro precellenza, quale fra le tante antiche quadrerie state con nostra ignominia, vendute all'estero, serbavasi all'Italia da un governo che tanti tesori profondeva a tante moderne mediocrità? Ciò ad evidenza dimostra essere scopo al suo patrocinio non già proteggere di *fatto,* ma soltanto di *nome,* tali studi, ed a quello che è sostituire quello che appare. I ministeri che ci reggono e ci ressero, poco curandosi in realtà di promuovere la coltura delle belle Arti che considerano quale incomodo della potestà governativa, si risolvono pertanto a adottare un mezzo termine, per cui il pubblico non gli possa accagionare d'assoluta negligenza, che gli mostrerebbe rustici e ineducati, ma fidando ad un tempo nello scarso discernimento artistico che gratuitamente a

lui attribuiscono, stimano poter lasciare impunemente da banda il patrocinio vero, generoso e proficuo ad un tempo che qui indichiamo, e adottarne uno di pura e semplice allucinazione. Il perchè s'ingegnano essi d'affascinare gli occhi, e anche più gli orecchi della moltitudine, ora colle assoldate acclamazioni delle coorti giornalesche, ora collo strepito quadrupedante de' cavalli, colle auree pompe de'cocchi e degli staffieri che nelle solennità ufficiali ingombrano e intronano gli aditi del palazzo accademico; ora coll'aggregarsi solennemente alle socievoli consorterie degli artisti, ove, al sussiego surrogando la dimestichezza, e alle commissioni lucrative (premio ad anime volgari) sostituendo gli ufficiali sorrisi e le compagnevoli strette di mano (guiderdone ai cuori generosi), suppliscono ad una protezione che profondea l'oro, con una mimica affabile e manierosa che lo risparmia. Mediante questo artifiziale e vario opifizio, fatto per accalappiare i semplici, va formandosi e spesseggiando intorno un'atmosfera d'ammirazioni contagiose, che, refratte d'eco in eco, e di plauso in plauso, si apprendono dall'uno all'altro e dall'altro all'uno in un pubblico ove rarissimi sono i giudici competenti,[1] e più che mai fra la turba accalcata per le vie, la quale si figura esser vaga dell'arte, perchè, ad una stagione ove innaccessi ancor trovansi i pubblici passeggi, attratta da certo magnetismo d'imitazione che instintivamente la muove, spinta da naturale curiosità o da sfaccendatezza cittadinesca, va dove altri vanno, ripete quel che altri ripetono, loda quel che altri lodano, e, abbagliata dalle fresche tinte e dall'oro che le accerchia, giudica tali opere assai superiori a quelle dell'antica pit-

[1] Secondo il parere d' un chiaro conoscitore, venuto meno alle arti e all' Italia, chi, su cento persone che visitino una pinacoteca, stimasse avervene cinque atte a portare adeguato giudizio sulle tele ivi esposte, potrebbe accagionarsi d' esagerarne il numero.

tura, tavole intarlate o fesse, tele vecchie, logore, fosche, affumicate: indi in ogni cuore un intimo serpeggiamento di gratitudine ai reggitori munifici che sì intelligentemente promuovono la gloria della pittura. I governi che le accordano siffatta maniera di patrocinio, non ignorano d'aver contro di sè gli eruditi: ma gli conforta il pensare che questi son pochi; mentre hanno per sè gl'ignoranti, e più gli conforta il sapere che questi son molti; anzi i più. Cosicchè la massa degli encomi che gli esaltano essendo superiore a quella del biasimo che gli deprime, trovasi la lor condotta validata dal principio costituzionale del rispetto alle maggioranze, a cui si conformano volonterosi. In virtù di tal sistema essi fanno il men che possono per gli artisti che vivono, e nulla per quelli che vissero, fondandosi sul ragionevole motivo che i vivi sono in grado di far plauso o contumelia, mentre i morti non dicono più nulla. E intanto la nobil arte della pittura, e il suo culto, e i suoi grandiosi archetipi, e le non redivive sue memorie, se ne vanno a poco a poco in rovina, o migrano in longinque regioni. Ma questo è il menomo dei fastidi per tali uomini di stato, a cui quando prosperi la merce indigena e coloniale, e il corso dei fondi pubblici, nulla cale di tutti i quadri d'Italia, e avrebbero a cessazione d'ulteriori loro fastidi gli ulteriori suoi spogliamenti.[1]

[1] Il biasimo qui espresso a chi, stando sopra la nazione, incorreva nella grave colpa di trascurare in essa l'incremento dogli studi pubblici, venno, con libera e forte parola fatto da noi manifesto, affine di tentarne, quando che sia, la riparazione; e acciò chiaramente ad un tempo apparisca cho, quantunque o colla penna e coll'opera ci mostrassimo iniziatori devoti alle attuali instituzioni della contrada, e che ad ogni gran costo siamo tuttora pronti a propugnarlo, pur non ci facciamo piaggiatori alle nuove più che nol fossimo alle antiche autorità governative; e che il prestigio de' vantaggi commerciali e politici che, sotto il lor reggimento, conseguiva la nazione, non bastò ad illuderci su quanto ancora è fra noi, e più che mai, o manchevole o depresso.

DELLA NOTOMIA NELLE ARTI DEL DISEGNO.

I.

Quantunque la cognizione della notomia sia una delle più necessarie per conseguire una retta imitazione delle figure naturali, ciò nondimeno la storia della pittura ce l'ha dimostrata, in varie epoche antiche e moderne, perniciosa anzichè utile ai suoi cultori, ogni qual volta nell'applicazione che essi ne fecero, oltrepassarono la misura del vero o del bello. Alcuni allettati da questa scienza, che è manifestatrice della più perfetta fra le creazioni di Dio, e, bramosi di farne sfoggio, si scordarono che non è la dottrina ma il sentimento quello che imprime il marchio della vitalità ai concetti della fantasia, e così operando si allontanarono dai grandi esempi de' maestri greci, presso cui la notomia serviva all'arte, non l'arte alla notomia. Perciò raramente essi caddero nel soverchio o trascurarono la meta precipuamente indicata alla pittura, quella di allettare lo sguardo col fascino della bellezza, o di commuovere il cuore coll'espressione degli affetti. E importa qui notare che se paragoniamo l'intelligenza dell'umana struttura, da essi dimostrata nelle loro più belle statue colla scarsità de' mezzi che, dai pregiudizi religiosi e sociali si concedeano a tale ammaestramento, rimarremo convinti non essere necessaria una scienza anatomica così inoltrata, come da molti si crede, per attingere a

quella perfezione della forma esterna che appartiene alle opere della pittura o della statuaria, e che l'erudizione troppo addentrata che n'ebbero alcuni maestri e alcune scuole, era agli uni ed agli altri cagione di scapito anzichè d'incremento.

Gioverà a questo nostro scopo il dare una breve occhiata alla condizione in cui trovavasi la notomia presso alcuni popoli dell'antichità che poterono applicarne la notizia alle cose dell'imitazione, tentando di rintracciare ne'documenti trasmessici dalla storia le prime orme dello studio che questi ne fecero, fino ai tempi in cui essa concorse a dare alle opere del greco scarpello quell'eccellenza che ne segnava l'ultimo apogeo. E facendo principio dagli Ebrei, sembra doversi arguire che le notizie appartenenti alla medicina in generale, fossero abitualmente coltivate fra essi, mentre la Bibbia, parlando del re Salomone, dice aver egli scritti vari trattati sugli animali, e sulle qualità proprie dei semplici, dal cedro fino all'issopo.[1] L'esercizio di quest'arte si trova parimente attestato nei libri santi da altri fatti che dimostrano l'esistenza dei medici presso quel popolo. Leggiamo ivi il rimprovero fatto ad Asa, re di Giuda, il quale dopo la vittoria da esso ottenuta contro l'esercito del re d'Etiopia, essendo caduto gravemente infermo, aveva ricorso ai medici, anzichè farsi ad implorare dal Signore, colla preghiera, la ricuperazione della salute.[2] È noto che Ezechia, trovandosi condotto in fin di morte per un tumore ulceroso venutogli nel ventre, era prontamente risanato mediante un cataplasma di fichi, preparatogli dallo stesso profeta Isaia.[3] Ioram altro re di Giuda, essendo stato ferito durante l'assedio di Ramoth presso Galaad, lasciava il comando

[1] Reg., lib. III, cap. IV, pag. 333. — Martini, *Bibl.*
[2] Ibid. Ib., cap. XV, — Paral. cap. XVI, 12.
[3] Ibid., lib. IV, cap. XX. — Is., cap. XXXVIII, 21.

a Iehu, e si ricoverava in Israele per farvisi medicare.[1] In vari luoghi dei libri d'Isaia e di Geremia si legge che gli Ebrei conoscevano l'arte di guarir le ferite, e le fratture delle membra; e v'è fatta menzione d'alcuni de' medicamenti che s'adoperavano per tali cure, come la resina, il balsamo, lo strutto e l'olio. L'Ecclesiastico raccomanda pertanto d'onorare il medico, stante il bisogno che ciascuno ne può avere;[2] e nella descrizione della vecchiaia che si trova in quell'istesso libro si potrebbe rintracciar le vestigie d'un intero sistema fisiologico. Non possiamo però argomentare quanto la notizia dell'osteologia e della miologia, che dovettero avere i medici israeliti per giungere a guarire le ferite e le rotture, abbia potuto estendersi ai cultori delle arti imitative in una contrada, ove l'*antropomorfismo* era stato vietato dalla legge mosaica intesa a prevenirne gli abusi presso un popolo naturalmente inclinato alla superstizione; ma avvertendo alle parole con cui Mosè si esprime, quando parla delle figure scolpite sull'Arca da Beseleel ed Ooliab, con dire che Iddio ne avea toccato il cuore, e data loro la scienza, l'intelligenza e la dottrina per immaginare e condurre le opere d'oro, d'argento, di bronzo, di marmo e di carpenteria,[3] non si può a meno d'aver tali figure in concetto di buone, epperò di ben disegnate, e che per conseguenza anche le membra e la musculatura loro dovevano dimostrare le cognizioni anatomiche possedute da quegli artefici. È vero che ciò non induce probabilità che le arti belle avessero una scuola permanente là ove il loro esercizio era sì li-

[1] Reg., lib. IV, cap. VIII.

[2] *Ecclesiast.*, cap. XXXVIII, paragr. 1.

[3] « Implevitque eum (Beseleel) Spiritu Dei, sapientia, et intelligentia et omni doctrina ad excogitandum et faciendum opus in auro, et argento et ære, sculpendisque lapidibus et opere carpentario; quidquid fabre adinveniri potest, dedit in corde ejus: Ooliab quoque filium Achisamech. » (Exod., cap. XXXV, 31, segg.)

mitato, e sembra anzi più verisimile che quei due maestri fossero venuti dalla Fenicia, ove tali studi fiorivano, o vi avessero almeno fatto il proprio tirocinio. Sappiamo però che in epoca più tarda, e sotto il governo dei re, essendo da lungo tempo quel popolo tranquillo possessore della Giudea, eran ivi coltivate non solo le arti fabbrili, ma altresì le ingenue, e che, per l'edificazione del tempio, Salomone aveva scelto trenta mila operai tutti nativi della contrada, senza contar quelli che facea venire da Tiro e da Sidone. Ma non essendo rimasto vestigio nè della pittura nè della statuaria di quell'antichissimo dei popoli, e dovendo perciò le nostre induzioni soltanto limitarsi ad aride congetture, non ci è dato fondare su base sì incerta verun certo argomento per dilucidare la quistione che forma il tema del presente articolo.

Passando dagli Ebrei agli Egiziani, troviamo nei libri di Clemente Alessandrino e di Teodoreto[1] che sin da tempi remotissimi era la chirurgia stata inventata presso quel popolo da un re detto Apis. Eusebio e Manetone attestano che molti secoli avanti l'èra cristiana aveva Atotide, altro re d'Egitto, composti vari trattati sulla notomia, la quale non attinse però a grado notevole, se non sotto il regno dei Lagidi.[2] E quantunque abbian taluni opinato che l'uso praticato da que'popoli d'imbalsamare i loro cadaveri potesse aver giovato al progresso di tale studio, sembra però che il modo, con cui procedeasi all'atto dell'imbalsamazione, renda poco ammissibile siffatta conseguenza, mentre l'abborrimento che, per l'effetto dei pregiudizi popolari, e per quello del clima, aveano gli Egiziani verso i corpi morti, ne facea limitare la dissecazione alla semplice apertura femorale necessaria all'estra-

[1] Clem. Alexandr. *Strom.*, lib. I. — Theodor. *De Curand. Græc. Affect.*, pag. 467.

[2] Euseb. apud Syncell., pag. 54 e 55.

zione degl'intestini che si gettavano nel Nilo. Simile operazione era da essi considerata qual rito religioso, e faceasi, al dir d'Erodoto, alla presenza d'un pubblico ufficiale, deputato da'sacerdoti ad invigilare che, conformemente alle prescrizioni jeratiche, l'incisione fosse fatta con un coltello di pietra a ciò appositamente destinato, e non più larga di quanto occorresse a introdurvisi la mano dell'operatore. Questi, affine d'evitare ogni altra alterazione dell'umana forma, di cui facea la religione preciso divieto, estraeva il cerebro dalla propria sede per mezzo d'un ordigno introdotto nelle narici, e colmava poi la vacuità prodottasi nel capo o nel ventre con aromi di varia specie secondo la dovizia o la povertà della famiglia che commetteva l'imbalsamazione. Appena avea l'operatore terminata la cerimonia, era costretto a fuggirsene precipitosamente, perchè veniva inseguito a sassate, e accompagnato dalle maledizioni d'un popolo cui il rispetto verso i trapassati induceva bensì a renderne, quanto poteva, inalterabile la spoglia, ma che ad un tempo considerava qual profanatore l'uomo che ardiva portarvi sopra la mano. Onde risulta evidentemente che non potea la scienza anatomica degli Egiziani conseguire verun vantaggio da tale costumanza, sparando essi i corpi, non già collo scopo di studiarne gli organi interni; ma per procedere soltanto al rigido e limitato adempimento d'un rito imposto dalla lor religione, la quale avrebbe ad un tempo punito, quale irreverente curiosità, ogni indagazione fatta dagli uomini per investigare i segreti della natura, di cui parea loro che avesse la Divinità voluto innaccessibile il mistero.[1]

[1] Non è da maravigliarsi che, in una tal condizione sociale e religiosa, la medicina, a malgrado di quanto scrive Erodoto, non salisse in grande onore. Venne osservato da Ampère che dopo la scoperta di Champollion, mai non è stata trovata sui monumenti veruna di quelle inscrizioni relative alle

II.

In riguardo ai Greci, quantunque sia da noi ignorato l'andamento impresso allo studio loro in questa scienza ne'primitivi secoli, si conosce però che a' tempi d'Omero essa vi era già notabilmente sviluppata, mentre, parlando quel poeta della ferita che Enea ricevette da Diomede, racconta come, essendosi rotti i due nervi da cui è ritenuto il femore, si spezzò l'osso dentro la cavità ove è accolto il condilo superiore; la qual cosa non potrebbe

malattie ed alla lor cura, di cui ci parla quell' antico storico. Si è visto qualche volta nelle pitture egiziane un maniscalco che cura un bue o un cavallo, ma non mai un medico che curi un uomo; i cippi funerei di vari musei d' Europa fanno menzione di sacerdoti, di magistrati, di giudici, di generali, e di altre professioni, ma non vi si trova verun cenno di quella di medico: ed è cosa da notarsi che ignorasi ancora al giorno d' oggi con qual vocabolo sia nominato, e con quali geroglifici descritto il medico nella lingua egiziana. A fondare la scuola di medicina che fiorì in Alessandria fu necessaria tutta l' autorità di due principi egualmente illuminati, la cui ferma volontà seppe superare gli ostacoli opposti dalla superstizione e dal-l' ignoranza di quel popolo. Un simile fatto non dee meravigliare chi conosce la storia della notomia in Europa, ove i pregiudizi contro l' autopsia de' cadaveri erano tali anche negli ordini più elevati della società, che solo clandestinamente era praticata da alcuni medici più zelanti. Nel 1326 ella era espressamente vietata da una bolla di Bonifacio VIII. Anche in un secolo il quale aveva assistito alla scoperta della stampa, e a quella dell' America, nel 1526, veniva dichiarato all' Imperatore Carlo V dalla facoltà teologica di Salamanca che l' apertura dei corpi umani era vietata dalla religione cattolica. Lo stesso Vesalio era ancora obbligato a nascondere i suoi studi temendo d' essere accusato di sacrilegio. E non fu che a forza di pertinacia e di coraggio, superando tutte le schifosità e tutti i pericoli allora inseparabili da tali indagini, e disputando ai corvi e agli avoltoi la lor preda presso i patiboli di Montfaucon, o nel cimitero degl' Innocenti, che egli riusciva ad assembrare lo scheletro da lui destinato a figurare nel suo libro sulla notomia. Le occasioni di fare delle autopsie erano ancora ben rare dugent' anni sono. Anzi presso una nazione le cui pratiche emanano dalla tradizione anziché dalla legge scritta, in Inghilterra, è nota la ripugnanza che ancora in oggi inspira ivi lo studio della notomia, e la difficoltà provata da' suoi cultori per procacciarsi i cadaveri necessari alle sue esperienze.

meglio definirsi dai moderni cultori di tale scienza. L'esattezza con cui in altri passi dell'*Iliade* egli s'esprime su questa materia, ha fatto dire che si potrebbe dagli scritti del gran poeta dedurre un sistema anatomico sufficentemente esteso. Si può congetturare che Omero avesse conosciuto Esculapio, nativo della Fenicia, de' cui figli Podalirio e Macaone celebrava non solo il valore, ma pure l'abilità con cui essi curavano i guerrieri feriti all'assedio di Troja. Le tavole votive su cui era incisa la storia delle malattie, e quella ad un tempo della loro guarigione, le quali soleano appendersi ne' templi d'Esculapio dopo che quel gran medico era stato, secondo l'uso de' Greci, divinizzato alla sua morte, furon lungo tempo guida alla pratica presso quel popolo; e sembra che Ippocrate stesso attingesse una parte delle sue teoriche da una serie di simili inscrizioni che i di lui compatrioti aveano collocate nel tempio eretto in onore di quel nuovo dio nella loro isola.[1] Era poi la medicina coltivata di generazione in generazione presso gli Asclepiadi, ossia discendenti d'Ippocrate, i quali ne instituivano parecchie pubbliche scuole prima a Rodi, poi a Coo, e da ultimo a Gnido. Altre celebri accademie di tal genere trovansi citate da Erodoto, fra cui primeggia quella che venne fondata da Pitagora nella magna Grecia.[2] Considerando il notevole progresso che faceva l'arte

[1] Era uso presso i Greci di depositare nei templi d'Esculapio quegli ammalati, delle cui infermità i medici ignorassero la cura, e talvolta perfino il nome. Venivano gl'infelici nel corso della notte lasciati in abbandono nell'interno del sacro recinto, ove era comune credenza che quel nume comparisse loro durante il sonno, suggerendo ad essi direttamente il rimedio che gli doveva risanare. Vollero taluni spiegare un tal fatto ricorrendo ai fenomeni che in oggi presenta il sonnambulismo magnetico. In una dissertazione del celebre Enrico Meibom, intitolata *De incubatione in fanis deorum, medicinæ causa olim facta*, vennero da quel dotto medico presentate varie interessanti ricerche sopra questa materia.

[2] Le Clerc. *Hist. de la Médicine*, tom. II, liv. 2. Sembra dimostrato

medica in quella contrada, riesce difficile persuadersi che anche la chirurgia, per quel vincolo naturale che consocia l'una e l'altra scienza, non provasse un eguale incremento. Venne però tal fatto avverato dagli eruditi sui documenti che ci lasciarono gli antichi, e risulta da questi che il primo avviamento per cui furono condotti alla cognizione della notomia, derivasse, com'è verisimile, dall'uso praticato dagli aruspici di sottoporre ogni giorno a minuta disamina le viscere delle vittime che immolavano ne'sacrifizi; studio per cui si conducevano alla notizia dell'interna conformazione d'un corpo animale, da cui, per analogia, ritraevano l'idea, se non altro, della disposizione che le medesime parti dovevano avere in quello dell'uomo. Ogni mezzo di *dissecazione* sui cadaveri era per essi impraticabile, sia perchè contrario alle idee religiose del popolo, le quali, come in Egitto, prescrivevano il rispetto alla salma dei trapassati; sia perchè, soprattutto ne'primi tempi, invaleva la costumanza di farne sepoltura colla massima sollecitudine.[1] Per tal motivo non venne conceduto nè a Ippocrate, nè a Democrito altro mezzo di studio anatomico se non quello che poterono praticare sugli animali. Empedocle d'Agrigenti

che vi aveano medici, scuole, e teorie medicali in Grecia prima dell'epoca d'Ippocrate; che vi si adoperavano rimedi ricercati e numerosi; che si erano inventati ordigni ortopedici per il dirizzamento della spina dorsale, per le siogature, e le fratture delle membra ec.; che i medici prima d'essere autorizzati all'esercizio della lor professione vi sosteneano pubbliche tesi; che alcuni stavan nelle città vendendovi i lor rimedi; altri percorrevan le province; altri seguivan gli eserciti. Un passo di Senofonte dice che chi si faceva cauterizzare o dar qualche taglio, pagava un salario al medico per tali dolorose operazioni. Cratide Tebano, antico scrittore, indica le spese d'una famiglia greca opulenta, in queste proporzioni: Cuoco, dieci mine (720^{lt}); mezzano di prostitute, un talento (5560^{lt}); adulatore, cinque talenti (27800^{lt}); medico, una dracma (1^{lt}); filosofo, tre oboli (0,45^{cent}). (Ved. *Œuv.* d'Ippocr. par Littrè.)

[1] Euripide in una sua tragedia parla d'una legge che prescriveva di seppellire i morti nelle ventiquattr'ore.

e Alcmeone Crotoniate, filosofi pittagorici, che si erano pure dedicati alle investigazioni anatomiche, furono anch'essi, per tal motivo, astretti a circoscrivere nell'istesso limite le loro ricerche, come pur eralo Aristotele, a cui dalla munificenza d'Alessandro il grande veniva donata la somma ragguardevole d'otto cento talenti, circa undici milioni di franchi, mettendo a sua disposizione un gran numero di cacciatori e di pescatori affinchè egli potesse procacciarsi tutte le qualità d'animali che gli eran necessarie a compiere la storia che ne aveva intrapresa; immenso lavoro in cui quel filosofo anatomizzando diligentemente quadrupedi, uccelli, pesci e perfino insetti, pose le prime fondamenta d'una scienza giunta in oggi a sì gran perfezione, l'anatomia comparata. Si deve argomentare che già in tempi a lui anteriori fosse invalso il costume di formare tavole anatomiche, su cui varie parti osteologiche o miologiche si trovavano rappresentate, a dilucidazione delle difficoltà contenute nel testo manoscritto, mentre si osserva essere sua consuetudine di farne un'espressa citazione ogni qual volta egli intende chiarire alcuna oscurità scientifica, con ripetere: « Hæc anatomica descriptio ab iconibus petenda est. »

Era impossibile che questa scienza spiegasse un volo elevato finchè trovavasi irretita da un pregiudizio che dannava come cosa abbominevole la dissecazione d'un cadavere. E forse fu da ascriversi alla tenacità del popolo egiziano, per l'osservanza di tal prescrizione jeratica, l'atto d'immane barbarie con cui Erofilo, il più abile anatomico dell'antichità, schernendo con dileggio il divieto che proibiva di sparare gli uomini morti, si dava a sparare gli uomini vivi. Era a quel tempo salita in rinomanza la scuola di medicina fondata dai Lagidi in Alessandria. Antioco e Tolomeo, principi dotti e protettori dei dotti, volendo favorire lo sviluppo d'una scienza così

necessaria all'umanità, ma troppo oltrando il loro zelo, ordinavano che i malfattori condannati all'ultimo supplizio fossero posti in balia d'Erofilo, per farne i soggetti di sue dissecazioni. Tertulliano fa ammontare fino al numero di sei cento le vittime su cui quel medico fece così il suo terribile tirocinio.[1] Non si può a meno però di riconoscere che egli portò sì lontano le proprie scoperte, e ne lasciò sì esatte descrizioni che il modenese Falloppio, altro luminare di questa scienza, diceva che contraddire Erofilo in anatomia era lo stesso che contraddire il vangelo in religione. Fu a lui, come pure a Eudemo medico, che debbono attribuirsi i primi passi che si fe-

[1] Vari furono gli anatomici che la storia accusò d'un'eguale barbarie, fra cui son da annoverarsi due celebrità, Mondino e Vesalio. Berengario da Carpi venne bandito da Bologna per aver voluto far notomia su due spagnuoli vivi, e ciò, non tanto per istudio scientifico, quanto per odio contro quei forasticri, i quali erano allora all'Italia quello che in oggi gli Austriaci. Il Falloppio racconta a modo suo la protezione che ad esempio di Tolomeo, Cosimo de'Medici, gran Duca di Toscana, accordava alla scienza, facendogli consegnare delinquenti condannati a morte per sottoporli alle proprie esperienze. Eccone le parole nella significativa loro ingenuità: « Princeps jubet ut nobis dent hominem, quem nostro modo interficimus, et illum anatomisamus. » La storia della notomia pittorica offre l'esempio d'un altro principe, la cui sollecitudine per la scienza e per l'arte potè emulare quella di Cosimo, e che esperto com'era della materia, ne dava lezione ad un rinomato artefice. Era Gentile Bellini chiamato a Costantinopoli da Maometto II, il quale, avendo avuta occasione di vedere alcune pitture ivi portate dai mercanti veneziani, otteneva dalla Repubblica che gli fosse mandato anche il pittore. Accolto con segni di benevolenza dal Sultano, a cui parea miracolosa una virtù che cangiava le tele in figure spiranti, n'avea il Bellini parecchie commissioni, fra cui lo richiese un giorno di rappresentargli la testa di San Giovanni Batista posta sopra un catino. Il che essendo da lui stato fatto coll'usata bravura, e avutane lode da Maometto, questi lo avvertiva nondimento d'un errore ivi commesso, lasciando troppo sporgimento alla parte di collo aderente alla testa, che, nel taglio di essa, si ritraeva e quasi scompariva. E parendogli che il pittore non ne fosse del tutto persuaso, fattosi condurre uno schiavo, e sguainata la scimitarra, gli tagliò la testa alla presenza del Bellini, mostrandogli sul vero l'esattezza di sua osservazione anatomica, di cui l'altro, in timore d'una prova più personale, dichiarandosi appien convinto, il più presto possibile accomiatossi dall'abile operatore.

cero allora nella cognizione della nevrologia, per cui si venne a distinguere le principali diramazioni de' nervi nel corpo umano. Prassagora, ateniese, medico e scrittore di cose naturali, fu, al dir di Galeno, il primo che distinguesse le vene dalle arterie, e ne riconoscesse le proprietà. Ultimo per ordine di data, e primo per ordine di merito, venne finalmente Galeno nato in Pergamo ai tempi d'Adriano. Perfezionatosi nella scuola d'Alessandria ove studiava i due famosi scheletri di bronzo, che qual maraviglia vi si serbavano, egli fece della notomia la sua prediletta occupazione, limitandosi in generale però, come Aristotele, a praticarla sopra gli animali, stante il rigore delle leggi romane che punivano ogni mutilazione di corpi morti. Egli era perciò costretto a valersi delle rare occasioni che offrivagli il caso di fare le sue dissecazioni, ora su cadaveri d'assassini abbandonati sul patibolo, ora su quelli di gladiatori uccisi nel circo, o di fanciulli che per qualche loro deformità eran da barbari parenti lasciati perire sulle pubbliche vie. Fu però più particolarmente sopra le scimmie, da lui prescelte per la maggior loro conformità coll'umana struttura, che egli condusse i mirabili studi, per cui divenne l'oracolo della scienza, fino ai grandi uomini del decimoquinto e decimosesto secolo. Egli potè dirsi in ispecial modo benemerito delle belle arti, mentre da lui dee l'anatomia pittorica ripetere i suoi primordi, niuno avendo fino allora dissecati con sì diligente accuratezza i muscoli del corpo umano di cui dimostrava non solo la figura, l'appicco e la direzione, ma spiegava le funzioni nei vari moti che sono operati dalle membra. Dopo lui trascorreano più secoli senza che nessuno sorgesse a pareggiarne la dottrina, e i suoi scritti rimasero i soli che ne diffondessero le teorie, così presso i Greci, come presso gli Arabi.

Noi non intendiamo seguir più oltre il progressivo andamento di questa scienza, bastando allo scopo che ci proponiamo, prender atto della condizione in cui essa si trovava al tempo di Pericle, epperò quando la pittura e la statuaria illustravano la Grecia coi loro più insigni monumenti. Ora fermandoci a considerar brevemente di qual tenore fossero le notizie anatomiche del medico più rinomato di quell'epoca, il grande Ippocrate, noi troveremo esser elleno state assai incompiute, e fa anzi maraviglia che senza una più esatta notizia dell'umana struttura, base della medicina e della chirurgia, abbia egli potuto fondatamente stabilire le dotte sue speculazioni. Risulta dai di lui scritti più autentici che, ad eccezione d'una osteologia sufficientemente esatta, egli non possedeva se non una cognizione superficiale sugli organi del corpo umano. Da questo si può inferire qual grado d'eccellenza potesse avere quella statua di bronzo che, al dir di Pausania, venne da Ippocrate consacrata nel tempio di Delfo. Essa rappresentava un uomo estenuato dalla malattia, e non avente più che la pelle e le ossa:[1] è evidente che siffatta opera doveva essere poco più che uno scheletro, e che non potè perciò dimostrare veruna conoscenza della miologia, parte egualmente interessante per la chirurgia e per la pittura, per cui le dissezioni da esso fatte sino allora non gli poteron essere di verun sussidio. Egli se ne mostrava effettivamente ignaro, e ne lasciò prova ne' suoi libri, ove ogni qual volta intese alludere ai *muscoli*, si valse invece del vocabolo di *carni;* nè fece veruna differenza fra le vene e le arterie, che

[1] In Phocid., tomo IV, cap. II, pag. 152. Pausania racconta che un generale per nome Failos, che comandava i Focesi nella guerra contro i Tebani, avendo vista in sogno quella statua, ne rimase talmente colpito, che s'immaginò d'essere divenuto simile a lei, ed essendo per tale ubbia caduto infermo, detto in una consunzione che lo condusse alla tomba, e così trovavasi verificato il sogno da esso fatto.

comprese sotto un solo nome collettivo, senza distinguerne la derivazione, confondendo il più delle volte i nervi co' tendini e coi ligamenti, e commèttendo parecchi altri errori sulla splancnologia, riguardo ai visceri e agli organi sensorii. Già abbiamo sopra riferito che, com'era avvenuto a Democrito e ad altri anatomici greci di quell'età, egli avea dovuto accontentarsi a studiare l'arte sua colla semplice dissezione degli animali, cosicchè mal conobbe il corpo dell'uomo in alcune particolarità di sua conformazione e, al dir di Celso, confessò egli stesso ingenuamente d'aver creduto che la sutura del cranio da lui esaminata sopra i cadaveri fosse un effetto prodotto da qualche ferita.[1] Da tale dichiarazione sembrerebbe potersi argomentare che egli studiasse la notomia sui campi di battaglia, ove per l'accumulamento de'morti, egli poteva con più agio fare le proprie osservazioni. Questa congettura si trova confermata dallo stesso scrittore nella prefazione del suo libro, ove dichiara che il prudente medico dee studiare la sede, l'ordine e la configurazione delle varie parti de'corpi sui cadaveri dei gladiatori o dei soldati, o su quelli de' passeggeri assassinati da'ladroni, attraverso alle cui ferite suol l'una o l'altra parte interna rimanere aperta alla loro inspezione; e dimostra in chiari termini il pregiudizio tuttora esistente a'suoi tempi sulla dissezione de' morti, dicendo potersi a tal modo evitare un'operazione che, quantunque non sia crudele, è pur sozza e ributtante.[2]

Ora se per tali disquisizioni si viene a chiarire qual fosse l'incompiutezza della scienza anatomica presso quelli

[1] « A sutura cranii se deceptum esse Hyppocrates tradidit. »

[2] « Interdum gladiatorem in arena, vel militem in acie, vel viatorem a latronibus exceptum sic vulnerari, ut ejus interior aliqua pars, et in alio alia aperiatur; atque ita sedem, ordinem, figuram, similiaque cognoscere prudentem medicum. Ob hæc ne mortuorum quidem laccrationem necessariam esse, quæ, etsi non crudelis, fœda tamen sit. »

che per professione ne facean l'oggetto più importante degli studi loro; al tempo ove le arti meglio fiorivano in Grecia, se ne può inferire a quale pochezza si dovessero trovare simili cognizioni fra gli artisti, presso cui non erano se non accessorie, le quali nondimeno bastarono a produrre le pitture e le statue più perfette che uscissero dalla mano dell'uomo. E quantunque la storia pittorica non sia prodiga d'esempi atti a dimostrare l'insegnamento anatomico che gli artisti ricevevano nel lor tirocinio, pur ella ce ne informa abbastanza per provarci, che la limitazione imposta dai volgari pregiudizi a tal genere di studio, non gli permetteva di toccare a un eccesso che divenisse nocivo all'arte. E forse a tal limitazione si dee precisamente ascrivere che essi lo coltivassero appunto a quel grado per cui eran condotti al sentimento del vero senza cader nel soverchio, ossia a ristarsi nella linea che separa il semplice dall'esagerato, chè tale è il limite da cui dee circoscriversi la cognizione e l'applicazione della notomia, acciò sia utile e non dannevole alla pittura; limite a cui devono perciò essere subordinati così i mezzi che la promuovono, come l'importanza che la classifica. Due principali modi dovettero offrirsi loro per conseguire un tale ammaestramento, senza violare il rispetto ai cadaveri imposto dalla legge. Uno di questi furon senza dubbio le tavole anatomiche di cui abbiam visto farsi menzione da Aristotele contemporaneo d'Apelle e di Lisippo, ai quali, come ad altri artisti fu verisimilmente fatta accessibile tale istessa pratica: l'altro era di consultare in riguardo alle statue ed ai quadri gli anatomici più esperti della loro età, come usarono parimente alcuni moderni artisti.[1] Ad uno di tali modi fu lor necessario

[1] Così, allorchè Ercole Lelli si diede a modellare la sua celebre notomia, si valse de' consigli del valente anatomico bolognese, Giovanni Marzolini, il quale era stato incaricato da Benedetto XIV di fare le preparazioni

ricorrere per conoscere, come dimostrarono, l'umana struttura, e improntar nelle lor figure la forza, la verità, e la ponderazione, che le elevarono al sublime dell'arte. E quantunque possa dirsi che la pittura, come la statuaria, accontentandosi a rappresentar le membra sotto il loro integumento superficiale, non abbisognino di penetrare nei segreti della macchina umana, pure siccome dai moti dei muscoli più intimi è modificata l'azione delle suste che insieme connettono le parti esterne della membratura, così fu lor mestieri la cognizione degli organi interni per segnare le forme esteriori in giusta correlazione colle varie attitudini dei corpi. Di questa osservazione fondata sulla natura delle cose fu certamente prova ed esempio il pittore Cimone Cleoneo, detto da Plinio il primo che esprimesse le articolazioni e le vene nelle proprie figure.[1] Ora, è evidente che la notomia essendo invariabile come l'umana natura, e non prestandosi all'arbitrio di chi la studia, se Cimone ebbe tal rinomanza da meritargli il luogo assegnatogli dal naturalista latino nel suo libro, ciò dimostra che quell'artefice nel caratterizzare anatomicamente le membra dei suoi ignudi non procedesse soltanto per approssimazione, ma avesse perciò dovuto anteriormente addentrarsi in uno studio, che in tal modo provasi essere stato accessibile anche agli artisti di quella remota epoca.

destinate alla camera di chirurgia nell'Instituto di Bologna: e il Cigoli, la cui statua è divenuta il canone delle officine pittoriche, venne aiutato nel suo lavoro dal ginevrino Mayerne, uno de' più rinomati medici del secolo XVI, il quale aveva accompagnato in Italia il duca Enrico di Rohan. (Baldinucci, tomo IX, pag. 64.)

[1] Plinio attribuisce parimente a quell'artefice l'invenzione di mostrar coi colori il turgido e il sinuoso prodotto dalle pieghe nei panneggiamenti, e di rappresentare i volti di profilo, e riguardanti da vari lati; « Hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare vultus, respicientes, suspicientesque, et despicientes. Articulis etiam membra distinxit, venas protulit; præterque in veste et rugas et sinus invenit. »

Osserveremo inoltre che per giungere ad improntar sulle lor figure una forza di sentimento che gli antichi sollevarono alla più sublime, o alla più tremenda espressione del dolore fisico e morale, essi disposero d'altro mezzo efficacissimo, che, per nostra ventura, è ormai fatto impossibile dal moderno incivilimento, e che vogliamo accennare. Il fatto che narreremo dimostrerà non essere congettura troppo inverisimile che esso potesse in altre occasioni rinnovarsi presso un popolo in cui la cultura non escludeva la barbarie, e che, colla stessa mano con cui trattava le cose dell'arte, abbandonava al dente degli animali feroci, o lasciava perir di fame per le vie i bambini appena nati, se difformi, e che uccideva o crudelmente malmenava i prigioni di guerra. Non sarebbe da maravigliarsi che, presso a un tal popolo, non fossero gli artefici più riguardosi verso certe immanità, di quanto lo fossero, come abbiam visto, i cultori della medicina. E quantunque in ragione della lontananza de'tempi, non siano certi fatti pervenuti fino a noi, uno pur ne rinveniamo, tramandatoci da un illustre scrittore, per cui vengono autorizzate le nostre induzioni sulla possibilità che la memoria di altri simili eccessi sia stata cancellata dal tempo e dall'obblio. Onde conoscendo e per le parole degli scrittori, e per le statue degli artefici, la portentosa espressione a cui pervennero alcuni maestri, non possiamo a meno di riportarci con orrore al feroce studio con cui Parrasio, nel dipingere il celebre suo quadro di *Prometeo*, dedicato nel tempio di Minerva a Atene, improntava su quella figura l'attualità dello strazio nella sua più spaventosa evidenza. Fra i numerosi prigionieri che Filippo, re di Macedonia, menava schiavi dopo la espugnazione d'Olinto, città della Tracia che avea fatto lega cogli Ateniesi allora suoi nemici, aveane quel pittore comperato uno, che sceglieva già assai inoltrato negli

anni, acciò gli servisse di modello pel soggetto mitologico che dovea rappresentare. E volendo che il suo schiavo gli rendesse al naturale l'espressione[1] del tremendo sup-

[1] Le cronache della pittura italiana parlano spesso dei ripieghi usati dai pittori per ottenere che l'espressione de' loro modelli fosse conforme a quella dei personaggi che dovevano rappresentare. Ne citeremo uno che senza essere barbaro, come quello inventato da Parrasio, fu tale da far risentire la muscolatura del modello nel carattere appropriato al soggetto, e che veniva suggerito dal Marchese di Mantova a Francesco Bonsignori, discepolo del Mantegna, e valente pittore. « Stava questi dipingendo il *Martirio di San Sebastiano*, che venne poi collocato alla Madonna delle Grazie; ed essendo un giorno il Gonzaga, secondo il suo costume, venuto a visitare il pittore nel proprio studio, ed entrando seco in discorso sulle difficoltà dell' arte sua, gli diceva che per ben rappresentare quel Santo, era necessario avere un modello d'elette forme. Rispondeva Francesco: — Io vo imitando un facchino di bella persona, il qual lego a mio modo, per far l'opera naturale. — Soggiunse il Marchese: Le membra di questo tuo Santo non somigliano il vero, perchè non mostrano essere tirate per forza, nè quel timore che si deve immaginare in un uomo legato e saettato; ma, dove tu voglia, mi dà l'animo di mostrarti quello che tu dei fare per compimento di questa figura. — Anzi ve ne prego, Signore, disse Francesco. — Ed egli: Come tu abbia qua il tuo facchino legato, fammi chiamare, ed io ti mostrerò quello che tu devi fare. — Quando adunque ebbe il seguente giorno legato Francesco il facchino in quella maniera che lo volle, fece chiamare segretamente il Marchese, non però sapendo quello che egli avesse in animo di fare. Allora il Marchese, uscito d' una stanza tutto infuriato, con una balestra carica, corse alla volta del facchino, gridando ad alta voce: Ah! traditore, tu sei morto! Io t' ho pure colto dove io voleva; ed altre simili parole, le quali udendo il cattivello, e credendosi morto, nel voler rompere le funi con cui era legato, nello aggravarsi sopra quelle, e tutto essendo sbigottito, rappresentò veramente uno che avesse a essere saettato, mostrando nel viso il timore, e l'orrore della morte nelle membra stiracchiate e scontorte, per cercar di fuggire al pericolo. Ciò fatto, disse il Marchese a Francesco: — Eccolo acconcio come ha da stare: il rimanente farai per te medesimo. — Il che tutto avendo questo pittore considerato, fece la sua figura di quella miglior perfezione che si può immaginare. » (Vas., tomo VIII, pag. 69.) Nel citare questo esempio, dobbiamo però fare le nostre riserve sull' applicazione del mezzo a cui ricorreva il signore di Mantova, che ben potè essere opportuno per fare spiccare i muscoli del modello, ma che dovette ad un tempo falsare tutta l'espressione morale del Santo: essendo atto conforme alla natura dell' uomo, minacciato di morte, di sottrarvisi adoperando la violenza; ma contrario alla fortezza del martiro, il quale dovette affrontarla con sublime

plizio che l'avoltoio aveva dovuto far provare a Prometeo dilaniandone le viscere, lo faceva un giorno condurre nella propria officina, ove, con una barbarie da non reputarsi possibile in chi coltiva un'arte gentile che sembra dover soltanto germogliare in cuori sensivi, mutatosi da pittore in manigoldo, facealo legar per le braccia, come avea dovuto esser Prometeo sul Caucaso, e poi lacerargli il fegato con un ferro, che figurava il becco dell'avoltoio, e così lo ammazzava fra le più inaudite carnificine. L'infelice vecchio, fatto ormai esangue, e col costato aperto da orribile iato, spirava nell'acerbità di quei tormenti; ed era appunto quando, già boccheggiante nel rantolo della morte, egli era nell'ultimo delirio dello strazio, che il pittore osservandolo tranquillo e col pennello in mano, attendeva freddamente a studiare a uno a uno gli atroci spasimi che si succedevano sul volto del moribondo in quell'agonia.[1] Vedendo che Parrasio, uno de' più gran maestri greci, usava di sì crudeli trovati per attingere alla forza d'espressione di dolore fisico che stimava non poter raggiungere colla sola fantasia, non è illogico argomentare v'avessero pure altri artefici che indotti da emulazione professionale, si risolvessero a trattar, con eguale *amore*, soggetti dell'istesso carattere, non infrequenti fra quegli antichi imitatori della natura, che, simili ad alcuni de' moderni tempi, si compiacquero talora di rappresentare tali sanguinose scene. Lo dimostrano fra molte altre le tavole citate nel primo

rassegnazione. Il perchè dovette quella figura riuscire ammirabile se considerata nei riguardi dell'arte, ma del tutto difettosa, se sotto l'aspetto storico e religioso.

[1] Ecco in che modo semplice e conciso il fatto è raccontato da Seneca: « Parrhasius, pictor Atheniensis, cum Philippus captos Olynthios venderet, emit unum ex his senem: perduxit Athenas: torsit; et ad exemplar ejus pinxit Promethea. Olynthius in tormentis periit. Ille tabulam in templo Minervæ posuit. » (Sen. Reth., lib. V, Controv. 10.)

libro dei Filostrati, rappresentanti una la morte di Cassandra, l'altra quella d'Ippolito, e la terza quella d'Archiloco, ove l'autore descrive l'orrido episodio d'Agave, madre di Penteo, che nel delirio bacchico avendo ucciso il proprio figliuolo, a lui si accostava col volto e colle mani insanguinate, mezza fra la brama e la tema d'abbracciarne il freddo cadavere. Tale era pure quella che esprimeva il supplizio di Marsia, in cui la figura dello Scita che scorticava quel Satiro, facea rabbrividire.[1] Plinio dice che Apelle, il pittore delle grazie non ripugnava da cotali temi, e che egli avea dipinto in varie figure gli estremi aneliti dei morenti, *expirantium imagines:* Timomaco rappresentava Medea in atto di sgozzare i figli di propria mano: Aristide, un fanciullo che in una strage, attorniato da cadaveri, stava succhiando il sangue col latte dal seno della madre trafitta: Apollodoro, Ajace Oileo infisso dal fulmine sopra uno scoglio.[2] Plutarco parla della tavola di Silanione, in cui vedeasi Giocasta svenuta, sanguinosa e agonizzante con un pugnale fitto nel cuore.[3] Troppo lungo sarebbe menzionare tutte le statue e le pitture di tal maniera descritte nel lungo inventario lasciatone da Pausania. Non sappiamo quali misteri di sangue e di morte si colleghino a tali orride pitture, quali ne siano stati gl'infelici modelli, e quanto negli artefici che gli ritraevano abbia il sentimento artistico potuto prevalere al sentimento umano. È questo un segreto che rimarrà eternamente nascosto nelle ombre del passato; ma su cui il fatto d'Erofilo, di Parrasio e altri simili, bale-

[1] « Vides ut in Marsyam glaucis terribiliter intuetur oculis, coma arrecta agresti et squallida; rubor in gena ejus autem cædem parantis est..... quin etiam ringitur quiddam saevum super iis, quæ patrare parat; nec an præ gaudio id faciat, an intumescente ad jugulationem, satis scio. » (Philostr., *Icon.*, lib, II, pag. 865,)

[2] Plin., *Hist. Nat.*, lib. XXXV, cap. IX.

[3] Plut., *De Poet., Aud.*

nando di sinistra luce, lasciano travedere un terribil dubbio, e dimostrano che l'amor della scienza e l'amor dell'arte poterono incontrarsi in una stessa crudele inspirazione.

Il secondo dei modi per cui venne data ai pittori e scultori greci un'occasione di studio sull'ignudo da cui furono esclusi i moderni, consisteva nei giuochi del Circo, ove agli esercizi ginnastici propri a dare al guizzo de'muscoli quell'elasticità che fa risentimento sopra la cute, e gli pone in maggiore evidenza, si aggiungevano le diverse pratiche a cui solean ricorrere gli atleti per mantenere asciutte e svelte le membra, cosicchè nel frequente replicarsi delle medesime attitudini, come avveniva negli esercizi del Pantatlo ov'essi spiegavano tanta forza e destrezza, era dato all'artista di ripetutamente considerare i moti e gli appicchi muscolari su quei robusti lacerti, come su spiranti notomie. S'aggiunge inoltre che l'appassionamento a quei ludi, caratteristico della nazione, e il culto che dall'entusiasmo popolare si dedicava a quelli che ne uscivan vincitori, ambedue erano cagione che fossero frequenti nelle officine le commissioni di pitture o di statue iconiche, ordinate dalle città della Laconia e dell'Attica: e se si ricorressero le memorie tramandateci dagli scrittori, sarebbe facile trovare nel computo di esse la prova che i più rinomati maestri gareggiarono fra loro nella pittura o nella scultura agonistica, per cui vennero in maggior rinomanza. Dalla qual disamina risulta che se i mezzi che ebbero i Greci di studiare la notomia, furono appena bastevoli ad acquistarne una competente notizia, n'ebbero essi però ampio compenso nelle giornaliere lezioni che lor somministravano gl'incomparabili modelli che potevano studiare così nello stadio olimpico, come nella privata officina.

III.

Dobbiamo ora farci a ricercare quale influenza abbia la notomia avuta sul progressivo andamento della pittura italiana. Non si può a meno di riconoscere che, per quanto ne fossero deboli i primordi, l'onore delle prime investigazioni state fatte in Italia sugli organi degli animali, e sugl'interni legami che congiungono i muscoli coll'ossatura, sia da attribuirsi agli antichi Etruschi. La celebrità a cui pervennero i loro aruspici nell'arte divinatoria, e la frequente eviscerazione da essi operata sulle vittime per esaminarne le interiora, dovette per virtù della semplice induzione introdurli alla notizia dell'umana struttura; ma se da tali pratiche essi fossero condotti fino alla dissezione dei cadaveri umani, la storia non ne offre verun certo documento, e la scarsità come l'incertezza delle reliquie lasciateci dalle loro arti, non ci permettono d'innoltrarci al di là delle semplici congetture, a cui però sembrano prestar sufficiente autorità l'elegante sveltezza e le vivaci movenze delle figure che si vedono sulle opere della loro ceramica. La prima scuola d'anatomia, a cui si possa riconoscere un ascendente positivo sulla pittura e sulla statuaria, fu quella che Democede di Crotone fondava nella magna Grecia ai tempi di Pittagora, la quale, secondo Erodoto, non tardò a superar la rinomanza della Cirenaica, stata fino allora in voce di primaria in tutta la Grecia. Alcmeone, crotoniate, era quivi il primo che scrivesse un libro sulla notomia, come, alcune olimpiadi più tardi, Pittagora di Reggio era il primo fra gl'Italiani che applicasse alla pittura le notizie anatomiche acquistate nella scuola già fondata da Democede, avendo egli segnato le vene e i nervi sulla musculatura

delle proprie statue.[1] Salito in nominanza egli conduceasi in Atene, ove Plinio lo annovera fra gli emuli di Mirone e di Policleto. La consuetudine che aveano gli artefici della magna Grecia di portarsi ad Atene, centro allora d'ogni dottrina, per iniziarvisi allo studio delle arti e delle scienze, collegò sì strettamente insieme, non solo la pittura ma la medicina greca coll'italica, che esse ne rimasero come del tutto immedesimate durante il lungo periodo della romana dominazione. La cacciata dei retori e dei filosofi, a cui tenea dietro quella dei medici greci, provocata dall'inesorabile severità di Catone il Censore, e il ritorno degli uni e degli altri sotto l'irrefrenabile azione della crescente civiltà, formano una serie d'episodi interessanti per la storia della medicina che inscrive fra i nomi più gloriosi negli annali della scienza quelli d'Asclepiade, di Celso e di Galeno. Ma siccome ricordando non solo il corso di quelle età, ma quello pure del medio evo non potrebbero le nostre indagini estendersi oltre a semplici fatti e nomi esclusivamente riferentisi alla storia della notomia, che non appartiene al nostro tema se non quanto ella si collega con quella della pittura, così dovrà giudicarsi conforme allo scopo che ci proponiamo il condurci direttamente al tempo ove il genio delle arti, estintosi fra i Greci, doveva apparir redivivo fra gl'Italiani. Ma quantunque le esigenze del soggetto che stiamo considerando, ci riducano così di tratto all'anno 1300, ossia all'epoca in cui Cimabue e Giotto moveano i primi passi in uno stadio aperto a tante glorie, pure convien riconoscere come immobili tuttora e tenaci intorno ad essi durassero quegli stessi pregiudizi religiosi e popolari che tanto già aveano concorso a difficoltare il progresso della notomia presso i Greci. Anzi dobbiamo notare che si for-

[1] « Pythagoras, Rheginus, primus nervos et venas expressit. » (Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.)

temente radicati erano gli ostacoli che l'ignoranza dominante in tutta l'umana società opponeva allo sviluppo di tale scienza, che, anche due secoli più tardi, l'autorità religiosa e la secolare insieme concorrevano a dichiarare, come già nella bolla di Bonifacio VIII, empio e meritevole dell'estremo supplizio il temerario che ardisse operar la dissecazione d'una *creatura fatta ad immagine di Dio.*[1] Desta infatti non poca meraviglia che l'illustre Mondino, ristauratore della scienza anatomica in Europa, osasse, a malgrado del decreto di Bonifacio, esporre pubblicamente in Bologna, che n'era la patria gloriosa, tre cadaveri incisi di sua mano, per cui quantunque contro lui non si suscitasse veruna persecuzione o castigo, pure ne era tale lo scandalo, da indurre il dotto medico a non rinnovare altra volta lo stesso esperimento. Segno caratteristico del movimento allora impresso agli spiriti fu l'essersi dalle due università di Bologna e di Padova adottato e introdotto nel proprio insegnamento il trattato di notomia scritto da Mondino per lo studio pubblico della nativa città, il cui testo, prima nelle sue scuole e poi in quelle di tutta Italia, prima leggevasi e poi interpretavasi ad ammaestramento della gioventù. Le infelici condizioni de' tempi, e il non essere ancora del tutto diradata dal sociale orizzonte quella caligine d'ignoranza che vi affoltava il medio evo, furon cagione che il progresso fattosi in tali studi durante il secolo decimoquinto, mal corrispondesse ai forti eccitamenti dati dall'anatomico bolognese, ma si ritemperava a nuovo fervore il decimosesto, e lo sviluppo che allora prese la scienza

[1] Questi medesimi rigori ancor vigevano in tutta la lor forza nel secolo decimosesto, in cui il celebre Vesalio, prima in Lovanio e poi in Parigi, doveva affrontar più d'un pericolo per comporre lo scheletro per cui ebbe allora sì grandi encomi in quelle università; scheletro le cui ossa, rimasugli dei corvi e degli avoltoi, egli traeva dai cadaveri de' malfattori condannati all'ultimo supplizio, che giacevano insepolti.

anatomica, provocò la perfezione a cui attinsero le opere di que'sommi artefici, quando fu loro dato di farsi impunemente addottrinare in una cognizione allora quasi ignota nelle scuole d'Italia, eccettane la fiorentina, ove Dello e i due Pollajuoli, già vi si erano sin da un'epoca anteriore dedicati.

Gioverà all'intento iniziatore di queste pagine che diamo ora alcun cenno sul carattere che la pratica anatomica delle varie scuole di pittura imprimeva alle tele dei principali suoi cultori, e che, a tutela di quelli che loro succedettero, applichiamo alla didascalica dell'arte alcuni degli esempi gravissimi che ci offre la sua storia. Essi varranno a porre viemeglio in fermo uno degli assiomi che più concorrano alla bellezza di sue opere; essere, cioè, talor di ridondanza, spesso d'ostacolo, e sempre d'aggravio al tirocinio pittorico uno studio troppo smodato della notomia: perchè una tale soperchianza non solo intende ad eccitare le pretensioni degli artisti, ma gli svia dall'intento dell'arte. Allorchè questa abbandona il sentimento per darsi esclusivamente allo studio, la sua opera dannosa a chi la tratta, cui toglie la facoltà di commuovere, dannosa a chi la considera, cui toglie quella d'essere commosso, distrugge quella consonanza armonica che collega gli affetti dell'artefice cogli affetti dello spettatore. Per riempiere nel social consorzio il nobile mandato che le appartiene, l'arte dee volgere le proprie attrattive ai molti, non ai pochi. Ora i molti non sanno di notomia: ad essi è bastevole un qualunque muscolo, anche segnato ad arbitrio, per reputar scientifica una figura, come la citazione d'un passo greco o latino, intercalato in un libro, basta a chi non sa di lettere a giudicarne dotto l'autore. Mentre, invece, e dotti e indotti, tutti hanno la pretensione e il diritto d'essere commossi o dilettati da una pittura. Il perchè se il buon

disegno delle figure importa alla coscienza artistica di chi espone una tela al pubblico, importa altrettanto al pubblico che tali figure manifestino la passione che elle sentono, e debbono far sentire; e pochi sono che non comprendano la giustezza d'un'attitudine nelle figure, la verità d'un espressione nei volti. Ed essendo provato che il movimento e la ponderazione dei corpi dipendono essenzialmente dalla conoscenza dell'osteologia, e che la scienza necessaria a definire un'azione e ad animare un volto sta riposta nella notizia dei primi due strati di muscoli, così può affermarsi in canone generale che lo studioso della pittura potrà dirsi aver conseguito il suo intento, quando sarà pervenuto a possedere fondatamente tali elementari cognizioni.

Dell'uso come dell'abuso della scienza anatomica lasciarono lodevoli o riprovevoli esempi i due massimi luminari della moderna pittura, Raffaello e Michelangiolo. Incoraggiati dal patrocinio di Giulio II e di Leone X, mecenati degli studi, che, secondando l'impulso dato all'umanità dalla scoperta della stampa e da quella del nuovo mondo, abolirono i divieti di Bonifacio, e favorirono il progresso di tutte le umane cognizioni, Raffaello, Michelangiolo e Leonardo ebbero libero il campo ad unire, mediante l'incisione dei cadaveri, la teoria colla pratica anatomica, e d'indagare nell'umana struttura la profonda sapienza di Dio nella creazione della più sublime di sue opere. Raffaello adoratore della bellezza, per cui, fra i moderni artefici, fu quello che più s'accostasse agli antichi, quantunque, com'essi, fosse studiosissimo della forma, com'essi altresì ebbe gran cura d'evitare ogni vana pompa di muscoli, trattando con elegante e grandiosa semplicità anche gli stessi soggetti di forza che avrebbero comportato lo sfoggio della scienza, come nella gagliarda musculatura del giovane che, sospeso per le

braccia al davanzale d'una finestra, nell'*Incendio di Borgo*, sta per lanciarsi al basso; o nella fiera figura del manigoldo che afferra il Salvatore caduto a terra, nello *Spasimo di Sicilia;* temi che presso altri pittori, meno grandi e più presuntuosi, avrebbero bastato a motivare le più sgradevoli esorbitanze. Maestro a tutti i maestri, egli ricercò la proprietà dell'espressione, e la regolarità del disegno in ogni sua figura, e vide la leggiadria dei volti nell'interna intuizione d'un'anima che potè dirsi divina. Epperò egli meritò lo scettro della pittura: le sue tavole furono e saranno modello a tutte le generazioni che gli succedettero e succederanno, e nulla potrà mai raffrenarne gl'imitatori, che il trovarle sempre inimitabili.

Il genio impetuoso di Michelangiolo fatto più temerario dalla securità con cui sul muro e sul marmo segnava l'umana forma che avea studiata per dodici anni successivi,[1] immaginò uno stile nuovo che per la terribilità dei concetti, che evocava dal cielo come dall'inferno, fece trepidare tutti gli artefici come in faccia a una potenza sovrumana. Ma le sue colossali figure mostrarono, anzichè studio del bello, ostentazione dello scientifico; ed egli ne fu spesso condotto ad esagerare la convessità dei muscoli, e porre talora in moto quegli stessi che la natura avrebbe lasciati in riposo in un'azione; cosicchè eran per esso alterati i canoni dell'arte; e i di lui seguaci, destituiti di sua paziente e longanime perizia non ne ereditarono se non i difetti. Nè è a dire che quel nuovo stile non incontrasse fin dai suoi primordi notevole riprova-

[1] Dice il Condivi che a forza di tagliare o di scorticare tanti corpi morti, era Michelangiolo costretto ad abbandonare un tale studio, perchè quel frequente maneggiarli colle proprie mani gli aveva talmente stemperato lo stomaco, che più non potea reggere nè a cibo nè a bevanda. Egli si era proposto di scrivere un trattato sulla Notomia pittorica, di cui non son rimasti fra i suoi manoscritti se non alcuni materiali sparsi, che non ebbe il tempo o la volontà di porre in opera.

zione. Quello che se ne faceva iniziatore era uno degli scrittori più accreditati del tempo, nè in ultima linea fra gli artefici, Paolo Lomazzo. Volgendo egli le sue censure ad un'opera che l'illustre statuario avea con più studio condotta, e che vivamente eccitava allora il fanatismo dei suoi ammiratori, il Salvatore trionfante, collocato nella chiesa della Minerva in Roma, dimostrava che il grand'uomo, per l'appassionamento avuto alla notomia, era rimasto in quella prova inferiore ad un concetto che dava al suo genio occasione di adombrare in lui che sorgeva dal sepolcro, quelle divine fattezze che allora più che mai dovean mostrarlo *speciosus forma præ filiis hominum*, e creare un tipo ideale di divina e d'umana perfezione. Si riconobbe invece esserne stato unico scopo l'opificio plastico e anatomico, e che l'idea era ivi stata subordinata alla materia. Venne detto meritevole di pari biasimo il gruppo colossale della Vergine eretto nella cappella Medicea di San Lorenzo, ove il Buonarroti, vago di nervi e muscoli, anzichè di grazie e di sorrisi, dava al celeste Bambino una membratura gagliarda quale sarebbe convenuta all'infanzia d'un Ercole o d'un Sansone. Per tal motivo era egli detto, dal Lomazzo, più anatomico che pittore, e però proposto qual esemplare da fuggirsi, mentre qual esemplare da imitarsi egli citava Raffaello, il quale non definiva in egual modo tutti i muscoli in tutte le figure, ma che in un giovane, o in una bella femmina « alcuni ne copre e nasconde, altri successivamente scopre, e mostra di carne e di pelle dolcemente rivestiti con armoniosa morbidezza. » Ma niuna voce, fra quante si levarono a censurare quel dannevole abuso, pareggiò quella autorevole di Leonardo da Vinci. Vedendo la nuova via aperta dall'audace fiorentino, egli ne accennava i pericoli, ed anzi aggiungeva all'immortale suo trattato questo speciale precetto che si direbbe essergli stato da

essi suggerito: « Non dovere le figure ignude havere i loro muscoli ricercati intieramente, perchè riescono difficili e disgratiati. »[1] Dimostrava Leonardo che la similitudine rimproverata alle figure michelangiolesche vi chiariva evidente l'uso di ritrarle dai medesimi modelli, con sol variarne le mosse:[2] il perchè tanto gli parea veder muscoli nella figura d'un giovane, quanto d'un vecchio. Tali giuste censure erano confermate dallo stesso Buonarroti, mentre, narra uno scrittore suo contemporaneo, essendo egli entrato un giorno, in compagnia d'un vescovo, nella cappella Sistina, e con seco familiarmente trattenendosi di quella pittura, di cui prevedeva il pravo effetto sul volgo degli artisti, incapaci di lungamente persistere in sì difficile studio, e la brutta maniera che ne sarebbe in essi derivata, gli disse: « Oh! quanti quest' opera mia ne vuole ingoffire. » E ben a ragione lo dicea quel gran maestro, sapendo che allora soltanto è perfetta l'umana forma quando le parti di essa si trovano in proporzione col tutto, e ridotte a quell'unità di carattere imposto dalla ragion dell'arte, regola a cui spesso contravvennero i servili imitatori di Michelangiolo solcando le membra di muscoli in contraddizione col vero, vantatori di scienza, e anatomici contro natura. Si può quindi inferire qual riprovevole sconcezza commettano taluni allorchè, dipin-

[1] *Tratt. della Pitt.*, cap. CCXXVI, pag. 64, ediz. Parigi, 1651.

[2] Le figure di cui egli si serviva erano di cera e fatte di sua mano con molta cura; e quando volea mutarne l'attitudine, egli ne torcea le membra a modo suo, ammollandone prima le giunture con acqua calda, acciò si piegassero con più facilità. Le osservazioni fatte da Leonardo non si poterono però applicare so non alle pitture della volta, che erano state commesso a Michelangelo nel 1508 dal pontefice Giulio II. Lo Scannelli nel *Microcosmo* (cap. V, pag. 36), come l'Armenini nei *Precetti di pittura* (cap. II, pag. 110), commisero perciò un anacronismo scrivendo che il Vinci (morto nel 1519) avesse criticata la monotonia o l'esagerazione degl' ignudi raffigurati nella Sistina, che Michelangiolo scopriva soltanto nel 1541.

gendo figure ignude e in giovanile età, fanno in esse contrastare la morbidezza delle braccia e delle mani col torace, col dorso e i reni che rilevano di muscoli in modo da confondere i caratteri delle età e delle azioni, e attribuire le parti d'una sola a più figure. Era un tale errore in ogni tempo condannato dall'arte, perchè contrario alla natura, nè fu ovvio presso gli antichi, come ce lo dimostrano le parole d'un loro scrittore, il quale, volendo celebrare le opere d'un valente discepolo di Lisippo, lo scultore Caretide, lo loda di non avere in una sua statua trattata la figura sulla maniera del maestro, il volto su quella di Mirone, le braccia e il torso su quelle di Prassitele o di Policleto, ma d'averne ridotto le varie parti allo stile d'un solo maestro, benchè vi apparisse la considerazione fatta spontaneamente sulle opere di molti. [1]

Alle opere di Raffaello e di Michelangelo s'interzano per ordine di grado quelle di Leonardo da Vinci, di cui, dopo aver citate le rampogne alle esuberanze michelangiolesche, poco rimane da dirsi, poichè meglio di noi ne parlano i precetti, e i dipinti. Noteremo però come importante questa sola osservazione, che essendo egli stato, com'è notorio, uno dei più profondi anatomici di quel secolo, e come di ragione sempre irreprensibile nel disegno delle figure, le sue tavole siano quelle ove meno si mostri la scienza della notomia, sempre esatta, ma sempre subordinata ai canoni della bellezza e alla nobile imitazione della natura, di cui rimase insigne esemplare la Vergine delle Rocce, ove alla leggiadria dei volti corrisponde il modellato delle forme non inferiore al raffael-

[1] « Chares a Lysippo statuas facere non isto modo didicit, ut Lysippus caput ostenderet Myronis, brachia Praxitelis, pectus Polycleti, sed omnia coram magistrum facientem videbat; cæterorum opera, vel sua sponte considerare poterant. » (Auct. ad Herenn., lib. IV.)

lesco; come pure la bella figura del Bacco sedente e incoronato di pampini, ambedue nel Museo parigino; a cui va del pari il San Giovanni nel deserto appartenente alla chiesa di Sant'Eustorgio in Milano.

Anche il Tiziano è da annoverarsi fra i gran maestri che furono ad un tempo grandi anatomici, e fra i coloritori venne in fatti detto dal Mengs il massimo disegnatore. Sembra verisimile che egli ricevesse lezioni di notomia dallo stesso Vesalio, il quale dopo averla professata nell'università di Padova, venivane a Venezia, donde col Malatesta, generale di quella repubblica, conduceasi poi in pellegrinaggio a Gerusalemme.[1] E concorre ad appoggiare tal congettura l'essere il *Trattato di Notomia*, che Vesalio pubblicava in Basilea nel 1543, stato arricchito con tavole in rame fatte sui disegni del caposcuola veneto. Certo è che questi pure si volle ascrivere fra i seguaci di Raffaello anzichè del Buonarroti, valendosi della notomia per dar naturalezza, non déformità al disegno delle proprie figure; cosicchè anche negli stessi soggetti di forza, come nella gran tela del San Pietro martire, ove, nel carattere de' manigoldi aveva occasione d'ostentare dottrina anatomica, si ristette nei limiti del moderato e del vero. A conferma di tali nostre asserzioni trascriviamo qui la sentenza che ne pronunziava un più esperto giudice nel suo libro della *Pittura Veneziana:* « Le bellezze delle forme sue, dice lo Zannetti, altre non furono che quelle cui sapea vedere e scegliere da sè nella natura da lui sempre ritratta nella sua nativa grazia e grave semplicità. Si sa che egli avea fatti molti studi nella notomia, ma la sua maggior cura nel dise-

[1] Egli era stato condannato a tal penitenza dal tribunale dell' Inquisizione di Spagna sotto l' accusa che contro di lui movea la famiglia d' un gentiluomo, a motivo d' un esperimento fatto dal Vesalio, sparandone il costato mentre ancora ne palpitava il cuore.

gnare il nudo fu l'esprimere gli effetti veri della morbida carne, senza affettare estesa intelligenza dei muscoli, in danno talvolta della verità. Elegante, corrètto e nobile fu sempre il carattere tizianesco nelle donne e ne'putti. Grandi, dotte, e magistrali sono anche per lo più le forme degli uomini.... Sapea molto bene quali parti nelle immaginate figure potean ricevere agevolmente pittoresca bellezza. Molta industria egli usava perchè giungessero prontamente agli occhi: e fuggiva a tutto potere le vedute difficili che tanto disturbo recano a chi le mira, quanta pena ebbe chi tentò rappresentarle con inutili sforzi.

Considerando ora le tavole del Correggio riconosciamo come quello che venne meritamente chiamato il pittore della grazia, e anzi accusato d'esservi talora giunto sino al lezio, da cui non andarono immuni parecchi dei suoi capolavori, evitasse, come sempre fece, le membrature risentite alla maniera fiorentina. I maestri dell'arte riconobbero però che egli conduceva a somma correzione gli oggetti che avea scelto da rappresentare,[1] e se i suoi contorni non ebbero tutta la finezza dell'antico o di Raffaello, egli ebbe però a compenso un altro pregevole dono, quello di lusingare gli occhi e i cuori de' riguardanti. A dichiararne la dottrina anatomica sono bastevoli quei suoi mirabili scorci, a cui solo egli potè pervenire coll'esatta notizia della forma e della posizione che prendono i muscoli nelle varie attitudini degli ignudi. Ed è noto che a viemmeglio accertarsene egli usasse, a modo del Buonarroti, farsene de'modelli in cera o in terra, a cui concorrea coll'opera sua Antonio Begarelli, abile anatomico e plasticatore di quel tempo. Ma ligio al bello sempre egli lo antepose al dotto, e come Apelle, potè dire

[1] R. Mengs., Op. *Consid. sull' All.*, cap. I, pag. 194.

che se altri gli era pari nel disegno o nel colore, egli tutti quanti vincea nella grazia.[1]

Le cronache della pittura ci dimostrano però che la bella sobrietà anatomica di Raffaello, Leonardo, Tiziano, e Correggio, non bastò a tutelarla contro l'irresistibile preponderanza del terribile fiorentino. Ed a ragione si disse allora che per la gloria dell'arte troppo era stata lunga la vita del Buonarroti, troppo breve quella del Sanzio; mentre l'influsso che attrasse come satelliti nell'orbita del primo tutti che maneggiavano pennello o scarpello, non fu solo da ascriversi all'autorità del nome, o alla suprema direzione che, sotto molti papi, egli avea de' pubblici lavori, ma fu soprattutto dovuto alla diuturnità di quell' imperiosa dominazione che si protrasse fino a mezzo il secolo decimosesto. Avvenne allora ciò che in pari circostanza suole comunemente avvenire, cioè, che taluni per adulazione al maestro, taluni per aggraduirsi i potenti che lo patrocinavano, altri per avidità di lucro vedendo i committenti trarre a quel nuovo stile, altri finalmente per mostrarsi capaci d'egual valentia, si dessero a popolar le tele di membrature indiscrete, abbandonando le vaghezze del colore e la leggiadria dei volti, per imitare la maschia forma, e la fiera austerità michelangiolesca. Per la qual cosa meritamente potè dirsi che dal tempo ove Dello e i Pollajuoli primi aprivan la via alla scienza del corpo umano, mai non fosse derivata nella scuola fiorentina sì fatale depravazione di gusto, e che per tale scimmiatica ampollosità si trovassero le accademie di pittura cambiate in veri teatri anatomici.

Dal soggiorno di quegli eletti, che seguendo la natura e i greci esemplari, e alla bellezza associando non preponendo la scienza, si elevarono alle regioni superne

[1] « Deesse iis unam illam venerem dicebat quam Græci *charites* vocant, sed hac soli sibi neminem parem. » (Plin., lib. XXXV, cap. X.)

del genio, e ne estesero il dominio, scendiamo ora a considerare, nei limbi ove furono precipitati, la punizione di quegli spiriti ribelli alla suprema legge dell'arte, i quali dovendo raffigurar la perfezione dei corpi, osarono alterarvi le liete apparenze della vita per improntarvi i segni della caducità e della distruzione. Essi dovettero la fatale loro caduta alla prestigiosa influenza che il genio di Michelangiolo, splendendo qual sinistra cometa, e offuscando anzichè rischiarando di sua luce la scuola fiorentina, estese progressivamente su tutte le altre d'Italia, accelerandovi la decadenza d'un'arte che, fronteggiata da Raffaello e da Leonardo, ancora avrebbe potuto protrarre il corso dei suoi gloriosi destini. Ne accenneremo ad ammaestramento di chi coltiva la pittura alcuni dei principali. Merita fra questi la primaria menzione il celebre discepolo d'Andrea del Sarto, Iacopo Carrucci, detto il Puntormo. Iniziato ai misteri del bello dagli ammaestramenti di Leonardo, aveane egli attinta la venustà delle forme e dei volti, e meritata indi la lode del Buonarroti e del Sanzio, e destata l'invidia d'Andrea, che dopo esserne stato il secondo maestro, ne diveniva più tardi il rivale, ma non seppe mantenere il fermo in quello stadio della carriera che lo avrebbe condotto a cogliervi le più gloriose palme. Percosso dal grido straordinario che il fiero disegno di Michelangelo avea fatto destare in tutte le officine della capitale delle arti, anch'egli si sentì attrarre quasi suo malgrado in una sfera ove solo dovea risplendere quel maggiore degli astri. E dopo aver tentate varie maniere per giunger ad emularne la rinomanza, ne divenne l'umile satellite. Ma operando in uno stile contrario all'indole del proprio ingegno, invece di crescere, minorò sè stesso, e i suoi biografi ne narrano un fatto che solo dev'essere bastevole a remuovere gli studiosi da ogni servile imitazione. Avveniva all'infelice

artefice, stato lunghi anni in sì gran nominanza nella scuola, che dopo uno studio assiduo e laborioso di undici interi anni che egli passava a dipingere i due gran freschi del *Diluvio* e del *Giudizio universale* nella chiesa di San Lorenzo, era quella sua pittura da tutti giudicata di sì disdicevole mediocrità, da esserle, per ordine degli operai che vi soprastavano, dato di bianco, alla generale approvazione del pubblico, che riconobbe avere il pennello dell'imbiancatore meglio ivi operato che quello dell'artefice.

Dobbiamo registrare in questo miserando catalogo delle vittime fatte dalla notomia, il nome d'un altro gentile maestro dell'arte, Domenico Beccafumi di Siena, a cui la vaghezza e l'eleganza di sue immagini avean meritato il bel soprannome di Correggio di quella scuola. Sedotto, anzi invasato dalla terribilità del gran Fiorentino, egli ne adottava non solo le insegne, ma i colori. Forviato ancor esso da un genere non suo, confondendo il carico coll'energico, e volendo come il ranocchio della favola pareggiarsi a chi era maggiore, n'avea fine egualmente infelice, perdendo quella vitale intelligenza che costituiva l'individualità del suo genio. Dall'epoca di tale metamorfosi, e quasi ne fossero le figure alterate da qualche mala fattucchieria, vi scomparvero quelle graziose fattezze che niuno meglio di lui ideava; cessarono i festevoli sorrisi delle labbra, le eleganze de' contorni, le gentilezze delle espressioni; e la sua pittura passò dal leggiadro al muscoloso. Le estremità dapprima squisite nelle sue figure vi divennero informi, e le teste da lui dipinte in quel malaugurato periodo, l'ultimo di sua carriera, eran dette *visacci* da quel Vasari medesimo che n'era stato ammiratore. Già ad un'epoca antecedente avea figurato in quella stessa città, ed era biasimato per lo stesso abuso di pennello un altro maestro, Matteo di

Giovanni, detto altresì Matteo da Siena. Giunto esso pure a bella fama per la nobiltà delle invenzioni e per la vivezza delle fisonomie, avea meritato che dai contemporanei gli si assegnasse l'onorevole titolo di *Masaccio della scuola Sanese*, quando per aver voluto con uno stile nuovo eccitare la pubblica ammirazione, tanto trasmodava nell'intento anatomico, e davasi a segnare con sì sgraziato rilievo le vene e i muscoli negl'ignudi, che le sue pitture ne perdevano la primitiva grazia, ed egli la primitiva rinomanza. Non si può preterire di far qui pure menzione di Luca Signorelli, discepolo di Pier della Francesca, i cui volti femminili furono lungo tempo dichiarati poco inferiori a quelli di Raffaello. Dopo avere abbellite le chiese dell' Umbria di numerose composizioni rilevate dall'arieggiar dei volti e dal disegno delle figure, si dilungava anch'egli dai dettami del maestro, e dagli esemplari di Pietro Perugino, di cui era stato competitore, per aggregarsi alla pittura che più fosse in opposizione a quella bella maniera. E datosi con doppiamento di zelo a perfezionare il suo disegno sul nudo e sui cadaveri, ne fu in breve condotto a gareggiare coi più risoluti naturalisti di quel periodo d'esordiente decadenza. E in lui vieppiù crescendo ogni giorno la smania anatomica, erane sì stravolto l'intelletto, che altro più egli non teneva in pregio se non la violenza delle mosse, e le musculature forti e nerborute. E spinse tant'oltre quella scientifica esaltazione, che, essendogli stato ucciso un figliuolo da lui molto amato, si narra che, quando gli venne portato in camera, egli ne facesse spogliare le fredde membra, e postoselo innanzi, mosso non da affetto di padre ma da ardore d'artefice, non coll'ansia del dolore, ma con quella dello studio, egli diligentemente ne ricercasse i muscoli come avrebbe fatto da qualunque preparazione anatomica si fosse parata a lui

dinanzi nello spedale di Bonifazio, o di Santa Maria Nuova. Alessandro Allori, detto pure il Bronzino dallo zio che gli fu maestro, era uno dei pittori su cui meglio parean fondarsi le speranze della scuola fiorentina. Nel macchinoso quadro rappresentante il *Sacrifizio di Isacco*, e nelle storie di *Siface*, di *Cesare*, e di *Cicerone* che aveva dipinte a Poggio a Caiano, egli avea meritato l'unanime encomio della città, e della corte Medicea. Pochi artisti aveano spinte tant'oltre le indagini anatomiche. Era suo costume passare molte ore del giorno, e talora anche della notte, in certe sue stanze nel chiostro di San Lorenzo, scorticando, preparando e disegnando cadaveri, esercizio per cui giunse a tal cognizione del corpo umano, che cominciando a disegnare un'ossatura, questa poi rivestiva di muscoli e di carne, ed in ultimo di cute, con un possesso che sol potea pareggiarsi a quello mostrato dal Buonarroti. Avido egli di rinvenire un'occasione sicura di sfogare quel suo furore anatomico, avea ideato di rappresentare cotal soggetto che niun altro certo meglio lo potea secondare. E lo attuava in occasione delle pitture che gli erano allogate per la cappella de' Montaguti alla chiesa della Nunziata, ove dipinse la storia del profeta Ezechiello nella misteriosa visione che egli ebbe di quella gran moltitudine di scheletri che ad un suo cenno si rivestirono di carne, e sorsero dalla terra ove giaceano sepolti. Ma in lui vieppiù sempre smodando l'infrenato entusiasmo, tutte egli abbandonava le ricerche e gli studi che spiritualizzano la pittura, per solo addentrarsi in quelle che la fanno materiata, e anch'egli finalmente, come tanti altri, veniva precipitato dai seggi di quell'empireo, ove prima avea brillato di sì pura luce.

A redimere la pittura dalle prave conseguenze derivate dalla lunga senettù del Buonarroti, si levarono sullo scorcio del secolo decimosesto due valentuomini, Lodo-

vico Carracci e Lodovico Cardi, detto il Cigoli.[1] Quei due Lodovici, combattendo l'uno a fianco dell'altro come i due Ajaci dell'*Iliade*, impedirono che i deboli campioni che ancor rimaneano alla pittura classica fossero debellati dai numerosi loro avversari. Il rinnovellamento che allora si operò nell'arte italiana fu da paragonarsi a quello avvenuto nell'arte greca sotto Tolomeo Filadelfo re d'Egitto, quando accogliendola profuga nel proprio Stato, quivi ne fermava lunghi anni i passi vacillanti, e facea d'Alessandria una seconda Atene. Ambedue quei riformatori trovarono, uno in Bologna, l'altro in Firenze, la pittura illanguidita; alla diligenza sostituita la velocità, e a questa l'abborracciamento; cancellati i dettami dei gran maestri; e le inspirazioni, derivanti dai cadaveri, surrogate a quelle che destano le opere della natura. Dovendo combattere contro gli stessi nemici, essi impugnarono le stesse armi, e spiegarono le stesse insegne. E furono quelle che avea sì gloriosamente inalberate il gran maestro Parmense. Alla fiacchezza che smagava il pennello del Procaccini, essi opposero la gagliardia che corroborava quello del Correggio; al languido rilievo dei Sammacchini, dei Baglioni e dei Passerotti, la vigoria del suo chiaroscuro; e finalmente al solcato e al muscoloso della miologia, il morbido e il tondeggiante

[1] Il Cigoli ora stato iniziato agli studi anatomici nella scuola dell'Allori, ovo praticava da giovinetto. Ed essendo di temperamento gracile, avvenne che il puzzo che tramandavano quei cadaveri, come pure il terroro che spesso gl'inspiravano, ne alteraron talmente la salute, cho n'ebbe il mal caduco per tutta la vita, e poco ci corse che del tutto non la perdesse. Fra le vario notomie che egli avea modellate, una ne trasmise alle scuole, che vi è rimasta qual canone. Scrive il Baldinucci che egli aveva ideato un libro molto utile agli artisti, in cui al testo manoscritto si trovavano aggiunti i disegni rappresentanti le vario parti del corpo umano, prima colla semplice ossatura, poi coperte di muscoli, tendini e vene, poi da ultimo come esse appaiono nel nudo: ma pare che tal opera non venisso da lui ultimata.

della natura. E la notomia, la quale dalle membra irrigidite e dalle scabre forme che deturpavano i martiri e gli anacoreti del Palmigiani, passando per le bizzarrie e le ridondanze del Fialetti, avea quivi trascorsi i vari periodi che produce prima l'uso e poi l'abuso di sue pratiche, tornava, sotto il cenno autorevole di Lodovico, a riprendere il secondo grado che a lei soltanto appartiene nell'ordine pittorico, e così rinnovavasi nella scuola bolognese,[1] e per essa in tutte le altre d'Italia, l'aforisma,

[1] Sarebbe grave la nostra mancanza se, noi cenni che qui diamo sugli studi anatomici dolla scuola bolognese omettessimo di parlare d' un professore appartenente al bel sesso, Anna Manzolini, donna in cui difficile sarebbe il definire se maggiore fosse la bellezza, la dottrina, o la celebrità. Prototipo ammirabile d' amor coniugale, ella pareva unicamente destinata ad esercitare fra le domestiche pareti quelle femminili virtù che sono ornamento alla famiglia e alla società, se le sciagure e le persecuzioni che l' invidia dei rivali suscitava contro il consorte, pittore, scultore ed esimio anatomico, avendone alterata la salute e volendo con ogni sua possa venirgli in aiuto, non l'avessero costretta a mostrare sopra una scena più vasta le virtù e il genio che dovevano illustrarne la carriera. Vedendo con amara angoscia declinare sotto le strette dell' infortunio la salute del consorte, minacciato perciò di perdere la cattedra di lettore anatomico, unico mezzo di sussistenza alla famiglia, e benchè giovinetta di complessione delicata, animavasi ella, per venirgli in aiuto, a imprenderne con risoluzione i severi e laboriosi studi, tutte superando le nausee degli spedali, e le ributtanti incisioni sui cadaveri spesso putrefatti: « Cadavera enim et tabescentia jam membra pulchra mulier atque ingeniosa, novo quodam exemplo tractat, neque, ut ficta posteris mandet, abhorret a veris. » (Fr. Zann., *De re obstetricia*, pag. 88. Le parole di questo autore si riferiscono all' aver ella perfettamente imitato in cera e colorito al naturale le precipue operazioni di quell' arte.) E venuta in fama per dottrina, e per alcune cure chirurgiche da lei trattate con nuove pratiche, e con scientifici miglioramenti, dopo aver sostenuti con plauso i pubblici esami in quell' università, era ella promossa al grado di *Lettrice di Notomia* nell' Istituto Bolognese. Erasi la sua rinomanza estesa in tutte le contrade italiane ed estere. L' Accademia delle Scienze e quella Clementina di Bologna, quella di Lettere di Foligno, e di Belle Arti di Firenze, l' aggregavano alle loro compagnie. La Società Reale di Londra, bramosa di possederla, le faceva offrire condizioni vantaggiose e onorifiche. L' Accademia di Milano le facea trasmettere un foglio in bianco, colla firma del suo presidente, che la invitava ad inscrivervi le proprie condizioni per condursi a soggiornare in quella capitale. Replicate instanze faceale pure un' altra università, di cui il Crespi, suo biografo, non

già fonte primario alla bellezza ideale della scuola greca, dovere cioè l'arte celarne anzichè ostentarne la cognizione.

L'epoca in cui Lodovico operava la gran riforma era, solo di pochi anni, posteriore a quella ove l'Aranzi e il Varoli, pubblici lettori di notomia, avean levata a sì splendida fama l'università di Bologna. Era ad essi succeduto il dotto Giuseppe Lanzoni, ferrarese, che appassionatissimo della pittura e familiare dei Carracci, loro sopperiva i cadaveri necessari allo studio degli alunni. Cultore delle latine e delle italiane lettere, e valente antiquario,[1] concorse il Lanzoni a perfezionare l'istruzione anatomica dei tre riformatori bolognesi, presso i quali fece la stessa parte che, in altri tempi, avea fatta verso Leonardo da Vinci Marcantonio della Torre, lettor di medicina nell'università di Pavia, quando iniziava il maestro fiorentino nei segreti di quella forma, di cui dovea dimostrarsi così profondo conoscitore. Giustizia vuol però che all'operoso e diligente Dionisio Calvart, maestro agli stessi Carracci si attribuisca, avanti ad ogni altro, la rigenerazione, non solo della pittura, ma della notomia che, su tutte, faceva allora fiorire la scuola bolognese. Egli era il primo che aprendo uno studio nella propria stanza, vi praticasse l'incisione dei corpi morti, e ne spiegasse le parti, nominandone le ossa, i muscoli, i nervi e le compagini, e che impiantasse fra

articolava il nome. E finalmente lo czar delle Russie, più volte anch'egli la sollecitava a quella stanza, offrendole larghe provvisioni e grado onorifico. Onori e tesori, tutto ella rifiutava, a tutto anteponea lo studio, la famiglia, la patria, Esempio tanto più singolare negli annali di quella scienza, perchè unico in quelli del gentil sesso, non solo in Italia, ma in tutta Europa.

[1] È lodato dagli eruditi il suo libro *De luctu mortuali veterum adversaria*; e una dissertazione intitolata: *De coronis et unguentis in conviviis veterum*: opere citate dal Baruffaldi nella Raccolta Calogeriana.

i suoi discepoli il principio che ne moderava le esuberanze sopra le tele del Domenichino, di Guido, dell'Albani e degli altri, benchè taluni, come il Fialetti, fossero dall'appassionamento condotti ad abusarne. Era questi, benchè ancora adolescente, sì dotto dell'osteologia e della miologia, che principiando talora, come vedemmo dell'Allori, un'ossatura da' piedi, e proseguendola fino al capo, solea poi scender di nuovo dal capo a' piedi, rivestendola di muscoli e di vene, da poter, come di fatto avvenne, i disegni del trilustre artefice essere incisi nelle tavole che ornarono poi il *Trattato di Notomia* scritto dal padre suo, che erane professore nello studio di Padova. Fra i più esperti di tale scienza si deve qui menzionare il Passerotti, che ne scriveva un libro per cui destava l'invidia degli stessi Carracci. Ma più del Passerotti avea occasione di destarla un altro loro discepolo, Pietro Facini. Ed era in occasione d'una burla che per poco gli riusciva fatale, e che qui vogliamo narrare. Ingelosito di suo strepitoso avanzamento, e delle lodi che tutti gli davano, Annibale suo maestro, aveva impreso a perseguitare il povero giovane con ogni maniera di mali trattamenti. Era a lui, come primo degli allievi, affidata la custodia della stanza destinata allo studio della notomia, in mezzo a cui pendeva uno scheletro attaccato con una fune al palco, in modo da potersi voltare da qualunque lato a grado di chi lo ritraeva. Erasi Annibale avveduto che quando gli altri alunni si ritiravano, Pietro, fingendo di andarsene con essi, tornava poi indietro, e rimettendosi al lavoro, quivi protraeva lo studio fino a notte avanzata. Ed avendo aggiustati allo scheletro alcuni sottili spaghi che non comparivano alla vista, e per cui poteasi a posta sua fargli fare diversi movimenti, si nascondeva egli una notte col fratello in una soffitta superiore a quella stanza, ed ivi se ne stavano ap-

piattati in un luogo da cui vedendo altrui, non ne potevano esser veduti. Tornato come al solito il Facini, e rimessosi a disegnare quello scheletro, mentre egli più attentamente s'adoperava ad imitarne l'attitudine, ecco che levando gli occhi dal proprio lavoro, vide quell'ossatura muoversi repentinamente, e allargando ambe le braccia chinarsi verso di lui. Assalito a tal vista da un tremore che gli agitava tutte le membra, pallido e contraffatto, davasi l'infelice alla fuga, e andando barcolloni per la via, si strascinava a casa sua, ove giunto metteasi tosto a letto, e assalito da violenta febbre, ammalava pericolosamente, e duravala a riaversi. Ebbe Annibale il biasimo universale della città, e parecchi de' suoi scolari ne abbandonarono la stanza; cosicchè appena risanato il Facini, avendo piantata in faccia alla caraccesca la propria accademia, non tardava ad ottenere dalla numerosa affluenza che a lui traeva, una compiuta vendetta;[1] e viemeglio addentratosi nella cognizione della notomia, a lungo poi, con quello della pittura, ne protraeva l'insegnamento.

[1] Era più micidiale ad altro pittore, altro simile caso. Aveva un magistrato di Rotterdam commesso a Niccolò Peutmann, abile figurista, di rappresentargli in un sol quadro le cose che più fossero atte ad inspirare il disprezzo della vita. Pensò l'artefice di dipingergli l'immagine della morte, Ed avendo ottenuto facoltà di fare qualche studio in un teatro anatomico, ivi traeva sovente finchè durava il proprio lavoro. Avveniva una notte che avendo fatto ivi più lungo soggiorno, stanco dalla fatica, era sorpreso dal sonno. Ma ecco che ad un tratto si destava, sentendosi violentemente scosso sulla sua sedia. E aperti appena gli occhi vide agitarsi intorno a lui gli scheletri ivi sospesi, e udì il cigolio delle ossa inaridite che fra loro si urtavano. Colto dallo spavento egli si gettò allora dalla scala, e cadde semivivo nella pubblica via. Il fatto che lo aveva atterrito era però naturalissimo; perchè quegli scheletri si moveano, e con essi tutte le suppellettili della casa, a cagione del terremoto avvenuto in Rotterdam il dì 18 settembre 1692. E benchè a calmar l'animo dell'artefice gli si spiegasse come il muoversi di quelle ossature nulla avesse di soprannaturale, o che egli stesso ne rimanesse convinto, pure l'improvviso e profondo terrore che lo coglieva, n'avea talmente agghiadato il sanguo, che pochi giorni dopo morì. (*Vie des Peint. Flam. et Holland.*, tomo III, pag. 285.)

Ebbe i suoi angeli ribelli anche la scuola milanese, benchè a scudo contro le deformità dello stile anatomico vi durassero gli esempi e gli ammaestramenti di Leonardo da Vinci, uno de' più validi suoi avversatori. Ciò nondimeno quantunque sol da pochi anni giacesse nella tomba l'insigne artefice, uno dei più accreditati statuarii della scuola lombarda, Guglielmo della Porta, il quale nelle sculture fatte alla Certosa di Pavia si mostrava dotato di tanta grazia, e che troppa indi ne metteva nella licenziosa statua della Giustizia nel monumento funebre di Paolo III in San Pietro, era visto abbandonare il nobile vessillo. A riscontro della bella ignuda egli poneva il simulacro della Prudenza, che, a simbolizzare matura ed esperta, figurava in quella nefanda vecchia, rugosa le guance ed il collo, ossea le braccia e il petto, vero studio anatomico, ove, a rilievo della bellezza ideale dell'altra statua, parve volere opporre la ideale deformità di questa, imitando Mirone che all'Apolline Efesio facea succedere quella vecchia ubriaca, *Anus ebria*, che Plinio dice collocata a Smirne; ovvero Prassitele, dalla cui officina usciva la Venere Gnidia e la statua d'un'altra brutta e cenciosa vecchia detta *Spilumene*.

Vittima di quella corruzione di gusto che altro non è se non l'esagerazione d'una buona massima, era parimente altro rinomato milanese, Cristoforo Solari. L'ammirazione che il lavoro del marmo eccita alcuna volta nel popolo, il quale confonde l'opera dello scarpello con quella del genio, non avea sopraffatto i suoi compaesani in modo che non riprovassero l'abuso in cui egli era caduto, per la mania d'imitar Michelangelo, con far che le proprie figure mostrassero impreteribilmente le braccia torose, e aspre di muscoli le membrature, per cui pareva aspirare ad emularne la riputazione. Anzi l'abito d'attri-

buire al Solari le cose che giudicavano infette di soverchia pompa anatomica, era talmente invalso tra essi, da divenire più tardi motivo ad uno scambio di cui le cronache dell' arte serbarono la memoria. Ed era in occasione della solenne dedica fatta dal Buonarroti nella chiesa di San Pietro in Roma, del suo gruppo colossale rappresentante una Pietà. Essendosi a caso quivi trovati alcuni signori milanesi, e tutti indi condotti a considerare quell' opera, in cui era lor sembrato riconoscere l' enfasi anatomica del Solari, essi eran tosto andati buccinando per tutta la città che quel gruppo era opera dell' artefice milanese: per la qual cosa convenne che a fargli ricredere ed a riformare il pubblico giudizio, lo stesso Michelangiolo vi scolpisse il proprio nome. L' esagerazione del Solari era meritamente ripresa da Pomponio Gaurico nel libro intitolato *Excerpta de Sculptura,* colle seguenti parole: « In quo nisi unum hoc damnant, quod, assuetus herculeos artus imitari, eo quidem sæpissime paulo temerius utitur. » Quantunque le statue del Solari si fossero, e anche troppo, inoltrate nella deformazione anatomica invadente allora nelle cose dell' arte, ciò nondimeno esse dovevano ancora venir superate da un altro scultore lombardo, Marco Agrate, il cui ingegno era a quei tempi oltre misura esaltato da quella turba che suole andar ripetendo gli altrui giudizi, perchè incapace di uno proprio, e perchè non atta a discernere l' arte dal mestiere. Questi trovava modo di lasciar dietro di sè nelle vie del cattivo gusto quanti l' aveano preceduto. Volendo dare ampio sfogo al suo entusiasmo anatomico, egli immaginava di animare, sotto la forma d' un San Bartolommeo scorticato vivo,[1] una vera notomia viven-

[1] Nulla di più orribile e di più stravagante ad un tempo si può immaginare del pensiero avuto da questo artefice di rivestire il santo della propria pelle, che egli suppose levata dal carnefice in modo da mostrar nelle

te, fatta per inspirare il sentimento della nausea e del ribrezzo, anzichè quello della pietà che sembra dover essere inseparabile dall' effigie dei santi. Poichè se erane lodevole l' opificio nella raffigurazione dei muscoli, dei tendini e delle vene, nulla eravi la bellezza delle forme, e nulla del tutto la precipua dote che costituiva la verità del soggetto, l' espressione morale. E quantunque dal gregge degli ammiratori fosse levato a cielo il valore dell' ingrata opera, e che un erudito osasse inscrivervi questo pomposo esametro

Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates,

decadde ciò nondimeno l' efimera rinomanza dell' opera e dell' artefice.[1]

braccia e nello mani apparenza di maniche e di guanti, e cho pieghcggiata, a uso pallio greco, scende ad ammantaro le scorticate membra. Si dee però notare che l' Agrate tradusse solo sul marmo la brutta idea che Michelangiolo, primo a concepirla, rappresentava a fresco nella Cappella Sistina, ove San Bartolommeo tiene con una mano la sua pelle, e coll' altra il coltello con cui era martirizzato.

[1] Per incontrare un altro esempio di pari celebrità nell' applicazione fatta alla statuaria di quanto ha di più orribile la notomia, bisogna risalire fino al tempo dei primi Cesari, quando la vedova di Domiziano facea rappresentare il simulacro di quell' imperatore. Narra Procopio che l' animo generoso ed il femineo pudore di cui era dotata l' infelice donna, le avean meritata la pubblica stima, e che il senato romano le concedea di domandarne il segno che meglio potesse esserle grato. Ella non sollecitavane altro favore se non quello di esser licenziata a far seppellire il marito, e dedicare alla sua memoria una sola statua ovunque le piacesse; e ordinò che il cadavere dell' estinto imperatore venisse raffigurato nello stato medesimo in cui si trovava quando le era restituito, cioè colle membra tutte dilaniate e disgiunte, che, fatte rassembrare, e quasi insieme ricucire, ella mostrava agli artefici, commettendo loro una figura in bronzo che ricordasse ai posteri gli atroci tormenti da quello sofferti, e la crudeltà dei suoi uccisori: « At mulier studens posteris relinquere monumentum inhumanæ crudelitatis eorum qui maritum excarnificaverant, hujusmodi commeato voti compos facta est: collectisque, atque apte compositis Domitiani membris crudeliter dilaniatis, distractisque, totum corpus de integro veluti consutum ostendit statuariis, jubens eos vivam imaginem eorum quæ pas-

IV.

Le avvertenze da noi esposte e i fatti insieme adunati spigolando negli annali dell'arte dai Greci e dagli Egizi fino a noi, tutti confermano la sentenza che facemmo fondamento al nostro lavoro, essere dannevole ai portati della pittura ogni cosa che intenda a porvi troppo esclusivamente in mostra una data parte, là dove dal general concorso di esse dee constare la sensazione estetica di sue opere. Il perchè quelle tele in cui l'artista altro scopo non ebbe se non di addentrarsi nello studio organico dei corpi, debbono aversi in grado di opere scolastiche; e la vista loro, circoscritta fra le pareti dell'officina, non dee prorompere agli occhi del pubblico sotto veruno di quei pretesti che suggerisce talvolta l'avarizia.[1] Sarà ora estremo periodo al nostro discorso, e ne concentrerà come in epitome le successive considerazioni, un fatto suggeritoci dalla vita di Carlo Maratta, uno degli ultimi capi della scuola romana, il quale per la classica severità da esso mantenuta negli studi aveva il vanto di ritardarne alcuni anni la rovina. Anch'egli professava altamente il principio da noi propugnato, e raccomandava ai discepoli che nella notomia sol si esercitassero quel tanto che lor bastasse a disegnar con intelligenza il naturale.[2] Era a quel tempo ambasciatore

sus erat maritus, simulacro æneo repræsentare. Artifices, nulla interiecta mora, fecere imaginem, quam illa statuit ad clivum capitolinum. » (Procop., *Hist. Arcan.*, cap. VIII.)

[1] La maggior parte di quei San Sebastiani, San Girolami, e San Bartolommei, che vanno a popolar le botteghe de' rigattieri, non hanno il più delle volte altra ragione dell'essere loro, se non lo studio che i pittori impresero a fare d' un torace o d' un dorso, che, per agevolarne lo smercio, sormontarono poi d' un capo, d' una barba e d' un' aureola.

[2] Concorre a stringer vieppiù il nostro argomento ciò che l' Algarotti scriveva al Mariette, notandogli che Paolo Veronese, quantunque ignare

del re di Spagna presso il pontefice Innocenzo XI, il marchese Del Carpio, personaggio non solo amante ma intelligente delle arti, ed avendo egli ordinato ad ognuno dei professori di Roma un disegno, lasciandone in loro arbitrio il soggetto, Carlo Maratta eleggeva di rappresentare in figure allegoriche i diversi studi che debbono concorrere all'istituzione d'un'accademia di pittura, fra cui era la geometria, l'ottica, la notomia, il disegno e il colore. Ecco in che modo descrive il Bellori una tal composizione, ove quello che manca al buon gusto è ricompro dalla virtualità del precetto: « Dispose nel mezzo un maestro di prospettiva, il quale con ambe le mani accennando le linee, si volge ai discepoli: ai quali parla e dichiara i primi elementi, e il modo del vedere. Finse una tela sopra un treppiede, e in essa delineò la piramide visuale la cui punta è nell'occhio, e la base nella superficie dell'oggetto. Evvi dietro un giovine che tutto attento esprime la brama d'intendere, con una cartella ed un libro sotto il braccio; ed ai suoi piedi un altro, inclinato con un ginocchio a terra, tiene il compasso sull'abbaco, formando geometriche figure: ma sotto la piramide stessa leggesi scritto il motto *Tanto che basti....* Dalla parte avversa gli studiosi della notomia attendono ad uno scheletro sollevato sopra un basamento, e quivi un vecchio volgesi ad alcuni giovani studiosi accennando loro muscoli e nervi. Sotto questo scheletro vien replicato il motto istesso *Tanto che basti*. Più sopra s'avanza

della notomia, perveniva ciò non ostante a un de' gradi più onorevoli della gerarchia pittorica, perchè era dotato di pregi più importanti al vero scopo dell'arte, che non sia una troppo intrinseca cognizione di tale scienza: « Tiarini (son sue parole) fu più dotto di Guido: Tintoretto, di Paolo: ma Paolo e Guido hanno universalmente la palma sopra Tintoretto e Tiarini, per quel non so che di geniale e di nobile che diè lor la natura, e che, con tutti gli studi che uno fa, non giunge mai ad imparare. » (*Lett. Pitt.* in data del 10 giugno 1761.)

un portico con un arco, ove sulla sua base è collocato l'Ercole Farnesiano di Glicone, la Venere di Cleomene, e l'Antinoo di Belvedere; ma sotto questo è ben diverso il titolo che vi si legge, *Mai abbastanza;* contenendosi nelle buone statue l'esempio e la perfezione della pittura con l'imitazione del bello naturale. »

A complemento delle osservazioni sin qui fatte su questo tema importante, vogliamo richiamarne la virtualità didascalica sopra la bella tela dello Spagnoletto posseduta dal Museo torinese, rappresentante San Girolamo nel deserto, che parecchi dei nostri lettori avranno avuta occasione di considerare.

Questa figura trattata con tanta imperiosità di pennello, è di quelle ove la scienza si mostrò a spese della bellezza e dell'espressione. Aveane Ribera fatto verisimilmente uno studio su qualche modello, e trovandosi a ragione soddisfatto dell'opera, la volle tale da essere introdotta in una quadreria. Il perchè risolvevasi ad avventurare la sua figura sotto l'invocazione di San Paolo eremita, e per tale la caratterizzava mediante la semplice giunta d'un fondo di paese, e d'una macchietta di Sant'Antonio in lontananza. È necessaria tutta l'autorità che deriva da un assioma scolastico, per aver l'animo di censurare in principio quello che è sì lodevole nella conseguenza. Se pertanto non può negarsi soverchiare in questa figura il naturale e il miologico; esserne volgare il carattere e la movenza, come l'uno e l'altra derivati non dall'ispirazione ma dalla pratica; e bramarsi in essa quell'eleganza di contorni che l'avrebbero nobilitata sotto il pennello d'un Lodovico o d'un Domenichino, dee dirsi altresì che quanto in essa è manchevole nell'ideale, vi è ricompro dal maestrevole. Solo però chi abbia fatto qualche esperimento dell'opificio pittorico, può rendersi ben ragione del possesso mostrato dal Ribera nelle

fiere pennellate per cui questo annoso prototipo degl'ignudi di studio venne da lui modellato anzichè dipinto. L'abito alla facile esecuzione,[1] come il gusto allo stile anatomico egli aveali ritratti dai precipui suoi ammaestratori, Francesco Ribalta in Spagna, e Michelangelo da Caravaggio in Roma, ma ambidue gli superò coadiuvato dagli studi assidui che giunto in Italia facea sull'antico e sulle tele di Raffaello. Anche questo pittore figura nel catalogo di quelli in cui il brio e la speditezza erano figlie della più squisita diligenza, poichè, dopo avere meditato sulle tavole del Correggio nella lunga stanza fatta in Parma, egli aveane sì bene adottata la maniera, da essere talora le tele dell'uno confuse con quelle dell'altro, come avveniva nel celebre *Deposto di Croce* che dipinse per la Certosa di Napoli, e nella gran pala d'altare di Santa Maria la Bianca che da molti intelligenti venne risolutamente ascritto al celeberrimo Parmense. Era poi quel vago stile da lui più tardi abbandonato, per arrendersi, come fece, ai suggerimenti che gli davano i numerosi nemici del Domenichino, i quali inveleniti contro lui, e fatti gelosi della sua maestria, volendo opporgli un artefice capace di ecclissarne la fama, persuadevano al Ribera che agevolmente egli sarebbe riuscito a superarlo, se si risolveva a adottar la maniera gagliarda, e gli ardimentosi effetti caravaggeschi, anzichè la pittura chiara e la tenerezza di colorito

[1] Il più singolare esempio di facilità pittorica di cui sia menzione nella Scuola Spagnuola è quello d'Herrera il vecchio, il quale, duro di carattere e capriccioso com'era, non trovando alunni che seco rimanessero, e volendo pur bastare alle numerose commissioni che riceveva, ordinava alla donna di servizio che ogni giorno, prima della sua venuta allo studio, gettasse su varie tele i colori a suo placimento; lavoro che, per ispicciarsene con meno tempo ella soleva fare con una granata, e prima che questi asciugassero, egli, con incredibile prestezza, ne formava quelle sue figure d'un effetto così maraviglioso. (*Dict. des Peint. Espagn.*, ed. Par. 1816.)

che avea contraddistinto Guido Reni. Ma di quella risoluzione consigliata dall' invidia n' avea primo Ribera il castigo, poichè dotato com' era per natura di colorito soave, di feconda immaginazione, e iniziato ai segreti della grazia, pregi per cui poteva aspirare ai primi onori della pittura, dovette, per la troppa naturalezza mostrata negl' ignudi, accontentarsi ai secondi, e il giusto giudizio della posterità lo ascrisse ai pedanti, anzichè ai maestri dell' arte. Solo ei rimase insuperabile nelle figure senili, di cui niuno seppe rendere con pari evidenza le forme ossee, la pelle rugosa, i volti macilenti, per cui egli fu indotto ad anteporre il deforme al bello, rigettando le rose per çogliere i dumi e le spine. E così invece di deliziare colla freschezza e colla leggiadria della gioventù, infastidì collo squallore della vecchiaia, o fece rabbrividire colla vista dei più orridi supplizi, in cui parve si compiacesse; come nell' Issione sulla ruota fatto per il palazzo del Buon Ritiro; visione spaventosa di ossa sfracellate, di carni palpitanti, lacere e sanguinose che lascia un' impressione profonda nell' animo del riguardante. E le sue tele rimasero a quelle dei gran rivelatori dell' umana bellezza, come gl' ispidi e selvaggi dirupi di Salvator Rosa stanno alle ridenti scene di Claudio, o come i decrepiti tuguri di Teniers o di Brauwer, alle maestose e splendide architetture di Paolo Veronese.

DISSERTAZIONE

SULLA GENESI,

IL CARATTERE E L'INFLUENZA DEL TIPO IERATICO

NELLE ARTI DEL PAGANESIMO E DEL CRISTIANESIMO.

CAPO I.

Fra i vari sistemi per cui le arti si condussero all'espressione della divinità, possono l'egizio, il greco, ed il cristiano esserne dichiarati i principali, come quelli che ebbero fra loro la differenza più caratteristica; non dovendo l'etrusco, perchè instituito dai Pelasghi considerarsi se non come un riverbero del greco,[1] e non formando per tal ragione una classe sufficientemente distinta da essere preso in particolare considerazione. Questi tre sistemi sembrano essere stati generati da tre diversi principii: l'egizio dal simbolo, il greco dalla figura, il cristiano dalla spiritualità. Noi ci proponiamo di esporre in questo articolo alcune osservazioni sull'influenza che le figure del culto, derivanti da tali sistemi, ebbero sullo spirito de' popoli di cui furono particolare attributo, e di far constare, esserne l'azione riuscita conforme al principio che n'era stato il generatore.

Facendoci a considerare il grado morale che le arti ebbero nel sistema religioso degli Egiziani, noi osserveremo che oltre all'abbassamento in cui le mantenne la

[1] Plut., *De virt. mul.*, lib. II. — Thucyd., lib. IV.

disistima della nazione, poco dovette essere l'aiuto in quelle ridondato dal culto, il quale di esse si valse non già, come presso i Greci, a manifestare i suoi numi, ma soltanto a adombrare i suoi misteri. Le arti dell'Egitto furono infatti generalmente dirette ad esprimere soltanto un linguaggio convenzionale, ed in esso adoperate quale scrittura simbolica per dichiarare, non già a modo dei Greci, la sostanza, ma bensì i caratteri mistici della divinità, o i segreti delle tradizioni mitologiche. Le figure dei numi divennero unicamente segni *ideografici*, di cui i sacerdoti egiziani si valsero a creare una sorta di geroglifico *di tutto rilievo*, che cogli altri soliti ad incidersi sulle piramidi e sugli obelischi concorresse, anzichè a rivelare, a mantenere inaccessibili al volgo i profondi arcani di loro teogonia.[1] Di fatto, qualora si volesse prescindere da tale idea, sarebbe difficile persuadersi come mai un popolo, il quale fu sì oltre nelle scienze, nella politica, ed in ogni cosa che s'attenga al sociale

[1] Infatti sappiamo da Erodoto e da altri scrittori che in molte di quelle divinità, ove la figura dell'animale trovavasi congiunta a quella dell'uomo, e ove l'idiota non vedeva se non una forma insolita e bizzarra, il filosofo aveva inteso esprimere l'allegoria della metempsicosi, o di altra recondita dottrina. Il bue e la vacca d'Osiride e d'Iside adombravano la scienza dell'agricoltura da essi insegnata; e la testa di cane attribuita ad Anubi (*latrator Anubis*), era, secondo Diodoro (lib. I.), il simbolo della di lui fedeltà ad Osiride, di cui era stato capitano. Osiride fu, al dir di Plutarco, l'Apollo egizio, ossia il Sole, e marito d'Iside, la quale rappresentava la Natura, *Natura rerum, parens omnium elementorum*, e però fecondata dal Sole. Anche Macrobio disse, Osiride essere il Sole, ed Iside la Terra. Secondo Tacito tal nome appartenne a due sovrani i quali regnarono in Egitto al tempo de'primi Israeliti, ed essendo Iside dotata di gran senno e dottrina, intraprese lunghi viaggi sopra un naviglio da essa costrutto, e penetrò sin nelle Gallie e nell'Alemagna, ai cui popoli insegnò l'agricoltura, e da cui fu adorata come una divinità. Molti anzi attribuiscono lo stesso nome della capitale della Francia ad una derivazione greca παρ' Ἴσειον, *vicino al tempio d'Iside*, come quella che era stata costrutta in tal vicinanza, e così rendono ragione dello stemma antichissimo di quella città, che rappresenta un vascello.

incivilimento, potesse contemplare senza ripugnanza di simili mostruosi simulacri, in cui, per la congiunzione della figura umana con quella dell'animale, il volto, ove secondo il consueto senso nostro tutta s'accoglie l'espressione dell'anima, soltanto offeriva loro quella della ferocia, od almeno della stupidità. Tali apparvero realmente quegl' idoli di forma umana, a cui soprastavano capi di sparvieri, di scimie, di cavalli, di cani, di cinghiali, e di leoni; opere che, quantunque fossero non già d'incremento, ma di iattura all'arte, pure si tramandavano dall'uno all'altro artefice nella tradizione delle officine, per l'ostinato impegno dell'ordine sacerdotale, potentissimo in quella contrada, e zeloso di mantenere in tutta la primitiva purità loro que'simboli *ieratici* stabiliti dall'autorità religiosa,[1] il che fu cagione che i simulacri scolpiti da quegli statuarii si mostrassero il più delle volte come ristretti dalle medesime bende, che alle mummie loro dai *paraschisti*[2] si apponevano.[3] Ma l'intento della teocrazia egiziana nei simulacri che esponeva all'adorazione del popolo, essendo non già di dare un'idea

[1] « Ægyptiorum.... institutum est, apud quos, qui ex prophetico genere sunt, sordidis atque illiberalibus opificibus deorum simulacra nequaquam permittunt, ne quid tale contra leges iuraque moliantur. (Synes., *Cal. Encom.*)

[2] Con tal nome, secondo Diodoro, erano chiamati coloro che imbalsamavano i cadaveri.

[3] A provare quanta fosse in riguardo alle cose spettanti al culto la potenza del sacerdozio, è bastevole l'esempio menzionato da Erodoto e da Diodoro, i quali narrano che allorquando, parecchi secoli dopo Sesostri, era l'Egitto regnato dai re di Persia, volle Dario, padre di Serse, far collocare in un tempio la propria statua al di sopra di quella di Sesostri stesso. Il pontefice massimo avendo su ciò posto il partito nel collegio de' sacerdoti, si oppose arditamente al disegno di Dario, rappresentandogli non aver egli ancora sorpassate le imprese di quel monarca; rimostranza, a cui senza averselo per male si arrese Dario di buona voglia, accontentandosi di rispondere, esser egli per tentare quindinnanzi di pareggiarne la gloria, se d'eguagliarne l'età gli fosse dal destino conceduto. (Erod., lib. II. — Diod., lib. I.)

della figura, ma solo di definire i segni simbolici delle dottrine ieratiche che intendeva mantenere celate nel santuario, i suoi ministri considerando come importanti le menome alterazioni relative agli oggetti del culto, perchè volgarizzati nelle classi più rozze della nazione, stimavano come inerente ai doveri del sacerdozio il mantenimento delle prescrizioni stabilite dagli antichi legislatori, e ne promoveano con impegno la rigida osservanza. È però da considerarsi che, come dai Greci venne talvolta adottato il simbolico degli Egiziani, così da questi si ricorse pure al figurativo dei primi, ogniqualvolta intesero ad effigiare quelli fra i numi, i quali, derivando dalla deificazione dei loro più saggi o più potenti monarchi, che n'erano pure i sommi pontefici, dovevano rappresentarsi sotto umane apparenze. Nè solo ai monarchi ristrinsero essi la loro idolatria, avvegnachè il culto loro procedente da opificio umano, e vòlto unicamente al senso, abbisognando di sopraffare l'immaginazione, e sostentarsi per via d'ogni più materiale prestigio di potenza, nè ricusando a tale intento valersi talora anche di mezzi infami in un secolo ove l'integrità del sacerdozio alquanto avea dai tempi di Dario tralignato, avvenne che dalla vile adulazione degli artefici, congiunta a quella dei ministri dell'altare, si tramandasse ai secoli avvenire così nelle statue come nei templi d'Antinoo, non meno che nelle feste, negli oracoli, ne' sacrifizi in suo onore instituiti, uno dei più sordidi esempi della materialità cortigianesca di quegli adoratori d'Osiride e d'Adriano. Da così fatta eccezione in fuori, fu il simbolo precipua qualificazione dell'arte egiziana, la quale, impastoiata dai vincoli sacerdotali, sempre serbò nel suo andamento non so che di misterioso e di compassato. I suoi cultori solo ebbero libero il campo ai loro concetti nelle stravaganze dei geroglifici venuti, al dir di Diodoro Siculo,

dall'Etiopia,[1] o nell'esagerazione delle proporzioni, che li traeva al colossale: nè mai, ovvero rarissimamente, poterono nelle bellezze della natura, e principalmente in quella de' volti, ricercare l'eccellenza dell'arte loro, astretta ai capi equini e taurini delle divinità, e mancante di quel principio che conduce, al dir di un antico, a tutte le altre perfezioni.[2] In una condizione d'incivilimento fatta stazionaria e quasi retrograda dalla legge che imponeva al figlio di abbracciare l'istessa professione del genitore, le arti d'imitazione, che nella Grecia attinsero a sì alto grado di eccellenza, non uscirono se non rare volte dalla mediocrità; sì che da Platone medesimo venne osservato, non avere gli artefici egiziani fatto un sol passo dai primitivi tempi dell'arte sino a quelli ove la contrada loro fu da tal filosofo visitata.[3] I simulacri del culto egiziano non ebbero, in ragione di lor forma chimerica, inabile a far richiamo al cuore, veruna influenza sull'animo del volgo, che non poteva attribuire una qualità divina o derivante dal cielo ad esseri di loro natura ripugnanti, fatti per destare non la venerazione ma il ri-

[1] « Sunt Æthiopum literæ variis animantibus, extremitatibusque hominum, atque artificum præcipue instrumentis persimiles: non enim syllabarum compositione aut literis verba eorum exprimuntur, sed imaginum forma earumque significatione usu memoriæ hominum tradita. » (Diod. *de Æthiop.*)

[2] « Qui corporum formas æmulantur, postpositis, quæ reliqua sunt, ante omnia effingant modum capitis, nec in alia membra prius lineas destinant, quam ab ipsa, ut ita dixerim, figurarum arce auspicium faciant inchoandi. » (Solin., *in epist. ad Ant. Pol. præf.*)

[3] « Neque pictoribus neque aliis figurarum, et quorumcumque artificiorum fabris, nova ulla fas fuisse inducere, neque alia excogitare, præter patria et recepta. Quod si ea observares in illis locis, comperias a decem annorum millibus depicta vel expressa, iis quæ ab artificibus in præsens fiunt, neque pulchriora esse nec deteriora, sed eadem arte confecta. » Consentaneo a Platone si mostra parimente Luciano nel suo dialogo *De' Sacrifizi:* « Ægyptiorum dii nunc etiam eas obtinent formas, quas olim assumpserant: illæ siquidem formæ diligenter depictæ, idque ante annos plus decies mille in adytis positæ servantur. »

brezzo, e atti a dimostrar vera l'osservazione di Drepanio oratore, che non indarno i sapienti, i quali volsero le cure loro ad indagare nei più sublimi arcani le cause prime delle cose naturali, stimarono che la maestà e la bellezza fossero una derivazione celeste; o sia che un'anima divina, dovendo venire ad abitare un corpo, disponga prima a sè stessa un ospizio degno e convenevole, ovvero che giunta in esso ella impronti la sua perfezione nel proprio abitacolo.[1] Gl' idoli degli Egizi non avendo nè bellezza nè maestà, nè tampoco sovente umano aspetto, non inspiravano idea d'affetto nè di venerazione al popolo, il quale invece di riconoscere un'emanazione celestiale in quelle forme ferine, dovette considerare tali essenze come malefiche e formidabili, da placare con sacrifizi anzichè far propizie con adorazioni: quelle divinità assurde, moltiplicate dall'arte, soltanto moltiplicarono la stupidità, e nulla concorsero a promuovere nel corpo sociale i vantaggi derivanti da senso religioso; ed il popolo egiziano, imbestiato da un culto animalesco,[2] ovvero atter-

[1] « Non frustra plane opinione sapientium, qui naturalium momenta caussarum subtilius sciscitati, arcanis cœlestibus nobiles curas intulerunt, augustissima quæque species plurimum creditur trahere de cœlo. Sive enim divinus ille animus venturus in corpus, dignum prius metatur hospitium; sive, quum venerit, fingit habitaculum pro habitu suo. (*In panegyr. Theodos.*)

[2] Forse la prima origine di tal culto fu dovuta ad un' opinione di lunga mano stabilita in Oriente, dalle cui tradizioni fu attribuita agli animali una potenza primigenia, per la quale vennero considerati come i procreatori dell' umana specie. Infatti, nel Thibet gli uomini sono creduti derivare dalle scimie. Nella teogonia dei Parsis si credono generati dal gran toro Kaïomorts. È assai verisimile che quegli antichi popoli fossero indotti a tal culto da un sentimento di gratitudine verso gli animali, come a quelli che coll' esempio dei loro instinti indicarono all' uomo i primi passi nella via dell' incivilimento. Fu però affermato da Warburton nella celebre sua opera sui *Geroglifici*, che il culto più antico dell' Egitto non fosse diretto verso animali vivi, ma più veramente alle loro immagini dipinte ed espresse a colori. Il secondo precetto del *Decalogo*, e il discorso di Mosè agl' Israeliti, ove li esorta a professare la vera religione, provano evidentemente che ai

rito da cerimonie occulte, spaventose, e incomprensibili, fu fatto il ludibrio e lo scherno non solo dei poeti, ma degli stessi filosofi.

Quantunque il tipo simbolico nelle opere destinate alla rappresentazione della divinità fosse più speciale attributo degli Egizi, risulta ciò nondimeno dalla descrizione d'alcuni antichi monumenti della Grecia, non esser egli stato del tutto insolito presso quel popolo medesimo, il cui sistema sostanzialmente figurativo intendeva ad effigiare nelle statue de' suoi numi un'idea esprimente, non già l'emblema d'un senso mistico, ma la reale essenza delle divinità rappresentate.[1] Un tal carat-

tempi dell'*Esodo* gli Egiziani non adoravano veri animali, ma soltanto le figure loro dipinte, per cui nacque l'idolatria: *Animadvertendum est antiquiorem cultum animalium in Ægypto haud viva respexisse animantia, sed verius imagines eorum pictas et coloribus expressas etc.* (tomo I, pag. 289). L'istesso autore, fondandosi sopra Sanconiatone presso Eusebio, tratta dell'antichissima pittura degli Egiziani, che fu la prima arte di loro scrittura, dedotta da Urano dalla semplice immagine delle cose; la quale essendo stata perfezionata da Tauto, ossia Mercurio egizio, narrasi aver egli instituite le figure composte dei geroglifici, i quali succedettero alla semplice pittura. Quanto fosse remota tal arte in quella contrada lo provano le antichissime mura di Tebe (*) che si riconobbero costrutte con frammenti più antichi, ove trovavansi rimasugli d'intonachi dipinti e di statue infrante, si che sempre più addentro nella profonda caligine de'tempi abbia a rispingersi la scoperta originaria di siffatte imitazioni.

[1] Che tali fossero le credenze popolari dei Greci e dei Romani, lo attestano Luciano e Tito Livio. Il primo parlando, nel suo *Dialogo de' sacrifizi*, della credenza di quelli che entravano ne'templi, dice appositamente che non si persuadevano soltanto di veder l'oro della Tracia, o l'avorio dell'India lavorato e conformato a modo di statue, ma l'istesso Giove figliuolo di Saturno e di Rea: *Attamen qui templa ingrediuntur, nec ebur ex Indis allatum, nec e Thracia effossum aurum iam videre se arbitrantur, sed Saturni Rheæque filium etc.* Tito Livio, esponendo le querele degli abitanti d'Ambracia per la devastazione della loro contrada, così si esprime: *Templa tota urbe spoliata ornamentis, aut simulacra deorum ablata, sed deos demum ipsos convulsos ex sedibus suis ablatos esse.* Convien però riconoscere che dai filosofi e dalle persone illuminate era tale opinione merita-

(*) Il celebre viaggiatore Paolo Lucas narra d'aver egli stesso osservate varie pitture nelle grotte della Tebaide, le quali servirono di abitazione ai primi uomini radunati in società. *Terzo viaggio*, tomo III, pag. 69.

tere simbolico fu però più particolare, e in certo modo esclusivo, de' monumenti greci che appartennero al tempo in cui, per le migrazioni dei Titani venuti dall'Egitto,[1] sin da due mila anni prima dell'èra cristiana, ossia verso i tempi d'Abramo, le arti, i riti, e le divinità degli Egizi furono, al dir d'Erodoto, introdotte in quella contrada da Saturno, da Giove, ed altri lor capi, i quali presso i Greci ricevettero poi gli onori divini. Infatti, appartennero certamente alla consuetudine d'allegoria, propria di tali popoli, quei segni, anzichè simulacri di deità, di cui parlano Lucano, Pausania e Clemente Alessandrino,[2] fra i quali una colonna, un sasso,[3]

mente derisa, come lo notarono Origene, Lattanzio, Arnobio, Sant'Agostino; ed in un frammento dell'imperatore Giuliano, ove espone le proprie dottrine in tal proposito, egli dichiara non credere gl'idoli degli Dei l'istessa lor persona, ma solo un' immagine ad essi consacrata, ed aggiunge: *Nos deorum imagines contuentes, neque lapides, neque ligna eas solum esse nobis persuademus, sed neque deos ipsos hæc eadem esse credimus, nec simulacra timemus, sed eos ad quorum imaginem ficta, et quorum nominibus consecrata sunt.*

[1] Denina, *St. della Grecia*, lib. I, cap. I.

[2] Luc. *Phars.*, lib. III. — Paus., lib. II, cap. 9. — Clem. Alexand. *in Protrept.*

[3] Fu il simulacro del Sole rappresentato presso gli antichi Fenici da una pietra nera, rotonda, e larga in fondo, la quale essendo a norma di lor tradizione caduta dal cielo, essi vantavansi perciò di possedere un' immagine di tale divinità, fatta per arte divina e non umana. Simile a questa dovette essere l'altra che da Pausania si paragona ad una gran piramide, adorata sotto nome d'Apolline dai Megaresi. E narra pure l'istesso autore, essere ancor venerata ai suoi tempi la pietra su cui quel dio aveva deposta la lira quando aiutava Teseo a costruire le mura d'Atene, e che tale pietra venendo battuta rendeva il suono delle corde di quella. (*Bœot.*, lib. IX.) In un'antica medaglia vedeasi, al dire del Montfaucon, un Giove espresso sotto forma d'un ammasso di pietre, e simile era, secondo Erodoto, l'immagine del Mercurio d'Occimea nella Frigia. Il Sole era adorato in una pietra, tonda in fondo e conica superiormente, dagli abitanti d'Emesa nella Siria. Una pietra conica rappresentò parimente lungo tempo la Venere di Pafo (Tacito, lib. II.). Narra Tito Livio che la Cibele, trasportata a Roma da Pessinunte, non era se non una nuda pietra, come pur lo erano Minerva a Megalopoli, Ercole a Ietto, Apolline a Megara, Giove Cario, Giove Milichio a Sicione, e Cupido a Tespi. Le stesso Grazie furono in principio tre sassi in-

un'asta[1] fitta nel suolo in certa guisa particolare, esprimevano Giove, Giunone, Marte,[2] e altri numi d'Olimpo, prima che da Cecrope fosse fabbricata la statua di legno rappresentante Minerva, detta da Pausania e da Eusebio[3]

formi. È riferito da Suida, che presso gli Arabi Marte era rappresentato da una pietra nera e quadra, alta quattro e larga due piedi, che collocavano sopra una base d'oro. Incontrasi frequente presso varie nazioni del paganesimo il culto delle pietre, le quali credevansi aver vita e moto, e rendere oracoli, e che vennero chiamate *Bethulæ* dal luogo di Bethel, ove Giacobbe eresse la pietra, sulla quale dormendo avea avuta la visione mandatagli da Dio. I gentili, alterando con mala fede il fatto narrato dalla Bibbia, si fecero argomento della pietà di Giacobbe per iscusare il vituperoso loro culto, mentre il patriarca aveva eretta quella pietra in tal luogo, non già per farne un oggetto d'adorazione, ma soltanto qual monumento del fatto miracoloso, come fecero Abramo per la sua trasmigrazione, o Giosuè per il passaggio del Giordano (*Genesi*, XXI, 33; *Jos.* cap. VI), secondo una costumanza dichiarata non solo dai sacri storici, ma da Sanconiatone (*Fragm. Sanc. in Eus. et Porph.*), e da Strabone, il quale cita un mucchio di enormi pietre situate presso Cadice, che credevansi essere un monumento postovi da Ercole in memoria di sue imprese, nel modo stesso che le tre pietre collocate presso la tomba d'Anfiarao rappresentavano quelle degli eroi tebani, consuetudine che invalse presso ogni popolo ed in varie età, come lo testimoniano i numerosi monumenti del Poitou e della Bretagna, riferiti dal nostro Cicognara, ove, sopra una superficie di 1490 tese, se ne trovano 4000 in undici file parallele, fra cui alcune giungono fino all'altezza di venti piedi. Osserva l'autore del *Trattato sulle statue* (pag. 94), che anche ai tempi moderni l'adorazione delle pietre è tuttora in uso presso alcuni popoli, e che l'idolo principale del regno di Golconda non è se non un sasso informe, il quale è stimato adombrar tanto meglio la divinità quanto più si scosta da ogni umana sembianza.

[1] Giustino ha reso ragione dell'origine di tal culto, osservando che nei primi templi era costume dei re portare un'asta in vece del diadema e delle altre insegne reali; per la qual cosa volendo gli uomini esprimere la sovrana potenza de' loro numi, nè ancora essendo venuti in notizia dell'arte della scultura, li aveano per tale ragione effigiati con quel semplice emblema.

[2] Leggesi in Erodoto, che il Marte degli Sciti altro non fosse che una scimitarra detta *acinace*, la quale collocavano nel tempio a lui dedicato, ed alla quale offrivano i loro sacrifizi. Ne parla anche Luciano nel *Toxaris*, tom. II, pag. 50, ediz. di Sanmur, 1619.

[3] Euseb., lib. X, cap. 9. — Pausan., lib. I, cap. 27. Questo scrittore fa parimente menzione d'una statua di Giove scolpita in legno, che ai suoi tempi ancora vedevasi in Argo, la quale si diceva essere stata trovata nel palazzo di Priamo alla presa di Troia. Egli osserva che quella statua

la più antica che si vedesse in quella contrada. Così dai primi artefici della Grecia Giove si trovò talvolta espresso sotto la figura dello scarafaggio, ed in tal guisa si legge descritto nei versi di Pamfos, poeta anteriore ad Omero, di cui dal Vinckelman fu data in tal guisa la traduzione nel suo libro sulle *Arti del disegno:*

> Massimo fra gli Dei nume sublime,
> Che del caval, del mulo e della pecora
> Nello sterco t'avvolgi e nel concime:

e forse, osserva quell'autore, si può intendere che per tale emblema egli volesse indicare esser proprio della divinità estendersi alle più abbiette cose. Altre volte l'istesso nume appare effigiato nella figura della mosca, siccome vedeasi inciso in un'antica gemma del museo Stoschiano, nella quale le ali di quell'insetto vi tenean vece di barba, il ventre ne formava il collo e parte del petto, e la testa la capigliatura. Alcune figure, che per la stravaganza loro soltanto poteano ascriversi ad un senso emblematico, si osservavano parimente scolpite o incrostate in avorio sulla famosa arca di cedro, nella quale Cipselo tiranno di Corinto era stato nascosto dalla madre per sottrarlo al furore de'Bacchiadi, i quali allora signoreggiavano quella città. Pausania che nel suo *Viaggio d'Elide*[1] ne fa una lunga descrizione, racconta che tra

aveva tre occhi, uno dei quali era situato in mezzo alla fronte, per accennare che la vista della divinità si estendeva sulla terra, sul cielo, e sul mare. Le statue a lui erette nell'isola di Creta erano senza orecchie, in allusione alla di lui onniscenza, che ne rendeva l'uso inutile. Nei tempi primitivi della Grecia anche Bacco venne rappresentato con una testa di toro, e a giudicarne da un inno degli abitanti d'Elide, le sue statue ebbero pure talora i piedi di tale animale. Olimpo, discepolo di Marsia nella musica, attribuì molte teste ad Apolline, mentre secondo Eratostene le immagini della Giustizia ne furono affatto prive. (Plut. *in Is. et Osir.*)

[1] Lib. V, cap. 17. Vi era pure rappresentata la Medicina in due figure, una delle quali teneva un mortaio e l'altra un pestello.

gli emblemi di cui era stato ricoperto, vi si trovavano rappresentate la Giustizia, la Discordia, il Delitto; che la Morte vi appariva con denti adunchi, ed unghie più lunghe di qualunque fiera; ed il Terrore con una testa di Leone. Ma è da considerarsi che la forma simbolica, la quale fu il carattere generale dell'arte egizia, non fu in uso nella Grecia se non finchè la scultura ancor nell'infanzia non ebbe facoltà d'esprimere la figura umana. In una contrada arricchita dalla natura della sua fecondità più lussureggiante, e tra un popolo immaginoso e di sottile ingegno che abitava un clima dolce e voluttuoso, ove la bellezza sembrava sfoggiare tutte le sue seduzioni, non poteva l'immaginazione degli artefici, che primi, al dir di Cicerone, rivelarono le sembianze degli Dei,[1] rimanersi limitata alla sterile rappresentazione degli emblemi: e quantunque la maggior parte dei suoi numi derivasse dall'Egitto, ciò nondimeno non essendo quivi la fantasia del pittore e dello scultore inceppata da leggi che ne impedissero lo slancio, non tardarono le greche divinità, create da novelle inspirazioni, a mostrarsi sotto tutte le pompe della maestà o della bellezza. Da tal mutamento nacque la differenza più sostanziale in riguardo all'azione prodotta dagli oggetti del culto, che fosse tra l'Egitto e la Grecia; perchè la perfezione dell'arte generò quivi la rovina della pubblica morale, e secondo che la prima, imitando con più verità la natura, spiegò con maggiore allettamento le immagini di quella seducente teogonia, l'altra si trovò incalzata dalla sempre crescente riproduzione di nudità oscene, che grado grado l'annichilarono: mentre quegli stessi oggetti che sbozzati da rozzo artefice nulla avean di pe-

[1] « Nos deos omnes ea facie novimus, qua pictores fictoresque voluerunt. » (*De natura deor.*)

ricoloso al senso,[1] e soltanto potean considerarsi come l'articolazione materiale e informe di un' idea ieratica, trattati più tardi con squisitezza di lavoro da abili maestri, divennero un incentivo alla libidine. Per la qual cosa può stabilirsi in massima che, se il simbolico degli Egizi assiderò l'ingegno artistico di quella nazione, il figurativo dei Greci ne sollevò le passioni più brutali; e se gl' idoli dei primi vi fecero stazionario l' incremento dell'arte, quelli dei secondi, promovendo queste, distrussero il buon costume in tutte le classi del popolo, ed alimentarono quella incredibile sfrenatezza, che dopo aver corrotta la Grecia passò poi a soggiogare i suoi stessi vincitori. I Romani, i quali da ogni parte del mondo traevano come schiave dietro ai loro carri trionfali le arti, le scienze, le filosofie, e i numi stessi delle vinte nazioni, trassero ad un tempo dai culti moltiformi della Grecia, dell'Egitto, dell'Assiria e della Persia il germe di quella corruttela, che, alimentata dai riti e dalle cerimonie religiose, generò poi la cancrena sociale, da cui l'impero si trovò condotto alla sua dissoluzione. La storia della religione e quella dell'arte, confermando le osservazioni fatte da Aristotele,[2] da Cicerone e da Sant'Agostino,[3] provano per egual maniera quanta sia la potestà che sulle popolari credenze esercitano la pittura e

[1] Come erano quelle figure femminili contraddistinte dal triangolo, che ne indicava il sesso, delle quali parla Eusebio, *Præpar. evang.*, lib. III; ed Eust. *in Hom.*, pag. 1539, ediz. rom.

[2] Aristot. *Polit.*, lib. V, — Cic., *De nat. deor.*, lib. I. — E Sant'Agostino così s' esprime: « Tot locis pingitur, funditur, tunditur, sculpitur etc. Iupiter adulteria tanta committens quantum erat, ut in suo saltem Capitolio ista prohibens legeretur? Hæc mala dedecoris impietatisque plenissima, si nemine prohibente in populis ferveant, *adorentur in templis*.... cum his victimas immolant, civitates florere dicuntur. » (*Epist. ad Nectar.*)

[3] Vedi anche le osservazioni del Kaylus nel tomo XXV delle *Memorie dell' Accademia di Parigi*, confermate dall' Ansaldi: « Fuit illa certe, eritque semper infirma, imbecillis populi vulgusque omnium nationum ac gentium conditio, ut sensibilioribus agatur imaginibus etc. »

la statuaria, come quelle che con attualità incessante, ed all'infinito moltiplicata, volgendosi alla parte materiale dell'uomo, feriscono direttamente quel senso che, al dire d'alcuni fisiologi, è il più inerente all'anima, e parlando con facondia irresistibile s'insignoriscono dei cuori più rozzi.[1] La lussuria e la crudeltà, divinizzate negli emblemi del culto, invocando brutali appetiti con quell'esaltazione che derivava nelle moltitudini dalla vista e dall'esempio di numi più brutali, altamente promoveano, ed a modo di virtù suggerivano così i più turpi come i più immani eccessi. Numi barbari e libidinosi[2] erano nel tempio, nel fòro, nei trivii, nelle piazze, nei triclinii, nel privato larario. Il popolo, considerando come empietà la riprovazione loro, stimava pietosa l'imitazione dei loro esempi, e la voce della ragione, come i consigli della filosofia,[3] erano attutiti dalle clamo-

[1] « Pictura tacens opus et habitus semper eiusdem, sic in intimos penetrat affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur. » (Quintil., XI, 3.)

[2] Gli esempi non solo di Giove, ma di tutti gli altri Dei giustificavano, anzi santificavano nell'uomo ogni maniera di corruzione, e si trovano citati frequentemente non solo dai poeti, ma dai più gravi storici. La virtù di Penelope, si decantata presso gli antichi, non fu però salda, al dir dell'istesso Omero, contro le insidie di Mercurio cangiato in ariete sul monte Taigete, e dal commercio loro era nato il dio Pane (*Nat. Comit. in hymn. Homer.*, lib. V, cap. VI.). Senofonte, nella sua *Storia greca*, narra che Nettuno, innamorato di Timea moglie d'Agide re di Sparta, l'aveva un giorno cacciato dal talamo della regina con un gran terremoto. E Plutarco, nella vita di Lisandro, parla di una donna del Ponto, la quale avendo avuto un figliuolo da Apolline, molti fra i cittadini più chiari e ragguardevoli, stimando adempiere un dovere religioso, aveano con ogni premura concorso alla di lui educazione: « Fuit in Ponto muliercula quædam, quæ se ex Apolline gravidam ferens.... quidam ita fidem ei adhibuerunt, ut cum puerum peperisset, magno is a multis et claris hominibus studio educatus sit. »

[3] I consigli dei filosofi non erano sempre conformi a quelli della filosofia, e la loro compiacenza, o vile o avida, si piegò sovente a favorire la depravazione, massime dei principi, autorizzando ora le immanità di Nerone, ora le follie di Domiziano, ora gli stupri d'Eliogabalo: solo, come riferisce Lampridio, usavano in certi casi coprirsi il capo d'un velo, quasi così intendessero mettere in salvo il decoro della professione: « Erant amici

rose e replicate imposture dei sacerdoti, i quali tutto benedivano ciò che all'influenza ed alle dovizie loro dava incremento, sì che gli atti più atroci, come i più osceni sfogamenti, a tal modo sacrati nel santuario, e predicati da' suoi ministri, ridondavano nell'intero sovvertimento d'ogni morale legame fra gli uomini. Gli altari, che con lodevole divisamento erano nelle prime età stati dedicati a ricompensare i cittadini più benemeriti,

improbi, et senes quidam, et specie philosophi, qui caput reticulo componerent. » (*in vita Heliogab.*) — Per altra parte così la morale come gli esempi loro erano poco atti ad imporre un freno ad altrui, mentre anche i più rigidi aveano una rilassatezza tale da dimostrare che la castità, non come eccezione od effetto di temperamento, ma come principio virtuoso, doveva essere soltanto il frutto d' una religione rivelata. Infatti, prescindendo da Diogene e dalle sudice sue danze con Laide, la più leggiadra fra le meretrici di Corinto, e considerando soltanto quelli che per comun consenso portarono la filosofia umana al più alto grado, si vedrebbe a che si riducesse la morale di que' saggi sì ammirati dall' antichità. Platone, il più sublime tra i filosofi, quello che più da presso si accostò all' altezza del cristianesimo, e che da alcuni dottori venne perfino ammesso nel novero dei santi, fu innamorato di Agatone, per cui compose versi licenziosi da essere disdetti da un Luciano o da una Fillenide. Le leggi da esso immaginate nella sua repubblica in riguardo al matrimonio erano un insulto, anzichè una salvaguardia alla morale pubblica, e basti citare quella che stabiliva l' uffizio dei giudici delegati all' esame delle persone nubili d' ambi i sessi: « Iudex vero inspiciens iudicet quænam ætas celebrandis nuptiis conveniat, eamque ob rem nudos mares, nudasque umbilico tenus fœminas inspiciat. » — E Teodoreto afferma con ragione che i pubblici giuochi, ove quel filosofo concedeva ai giovani dei due sessi di presentarsi affatto ignudi alla vista del popolo, non potevano offerire nessun vantaggio sociale, ed erano atti soltanto a provocare la lussuria: « Nudorum enim corporum aspectus ad nefarios amores et viros et fœminas provocabant. » (*de Græc., aff.* lib. IX.) — Socrate fu innamorato d' Aspasia e di Teodota, e violentemente sospetto d' impura passione verso Alcibiade, il più dissoluto fra gli Ateniesi, a cui imprestò la propria moglie. Era inoltre dedito all' ubbriachezza, e permetteva per principio ai suoi discepoli la violazione della castità. L' amore sfrenato del grande Aristotele per la cortigiana Pitaide, in onore di cui nell' eccesso di sua insania instituì perfino e altari e sacrifizi, non fu la sola infamia di una vita piena di violenze e di sregolatezze. Catone imprestò Marzia sua moglie ad Ortensio, e poi la riprese, e promoveva pubblicamente la dissolutezza nella gioventù; Cicerone confermava colla propria eloquenza i consigli di Catone, e fu accusato d' incestuosa convivenza con sua figliuola Tullia. Tali erano i più lodevoli.

affinchè l'esaltazione dell'amor proprio individuale ridondasse a pro della patria, e perchè gli animi ancor rozzi si volgessero così più facilmente verso il culto degli Dei,[1] furono coll'andar del tempo profanati ora da laide meretrici, ora da infami cinedi,[2] ed a tanto giunse, al dir d'Eusebio, l'eccesso dell'impudenza, che i più osceni oggetti furono a modo di domma religioso e sotto forma sacerdotale collocati nei penetrali stessi del santuario.

Presso i Greci, come presso i Romani, non vi fu passione, quantunque esecranda, che non avesse il suo nume in cielo, i suoi altari sulla terra. A numi infami, infami simulacri.[3] Espressione loro l'orgoglio, la crudeltà,

[1] « Quis tam cœcus in contemplandis rebus unquam fuit, ut non videret species ipsas hominum collatas in deos, aut consilio quodam sapientum, quo facilius animos imperitorum ad deorum cultum a vitæ pravitate converterent: aut superstitione, ut essent simulacra, quæ venerantes, deos ipsos se adire crederent. » (Cic.)

[2] Si riconosce una certa uniformità nel progresso operato dalla corruzione religiosa presso gli antichi. Gli Egiziani, che avevano instituito un culto dettato dalla gratitudine o dall'ammirazione a Sesostri, a Meride, a Semiramide, tralignarono nell'idolatria di Cleopatra e d'Antinoo; i Greci che avean conceduti gli onori divini ad Ercole, Teseo, Castore e Polluce, e poi ad Armodio e Aristogitone, a Licurgo, ad Alessandro. e per fino ad Alcibiade, a cui, secondo Plutarco, si sacrificava ogni anno un toro, v'innalzarono poi Frine, Aspasia, Laide, Glicera, Gnatenione, Leena ec., come ne fanno fede Pausania nel *Viaggio in Attica*, ed Ateneo cap. XIII: ed i Romani, da cui si erano offerti sacrifizi o libazioni a Romolo, a Mario, a Giulio Cesare, caddero più tardi nelle profanazioni d'Acca Laurentia, di Faustina, di Laurentina, le quali ebbero altari; di Flora cortigiana, la cui immagine fu dallo stesso Metello dedicata nel tempio di Castore e Polluce; ed in quelle non meno ignominiose dei simulacri di Caligola, di Commodo, e di altri mostri imperiali di quel taglio.

[3] Il dotto Middleton, nel suo libro sullo *Antichità*, ha spiegato il motivo per cui i legislatori greci e romani favorivano l'esposizione delle tavole oscene nell'interno de' templi e dei larari, ed è di parere che riconoscendo essi la ricchezza e l'incremento dello Stato dal numero dei cittadini, non solo autorizzarono, ma a bello studio ordinarono tale pratica, acciò questi, eccitati a tal vista da natural talento e da motivo di religione, concorressero con più ardore alla procreazione: « Non sine consilio quodam et civili et politico obscœna celebrari sacra, obscœnasque proponi deorum ima-

la lascivia: indi il superbo disprezzo dell'umanità, la barbarie dei costumi, e gl'incesti più nefandi, inspirati dalle statue istesse delle divinità. Anaidcia dea dell'impudicizia aveva, al dir di Suida, un tempio in Atene: i più ripugnanti atti della libidine erano sotto l'invocazione d'una divinità,[1] e gli uomini, durante il corso di più secoli, non arrossirono di volgere le loro adorazioni alle turpi immagini di Perfica, Prema, Pertunda e Lubenzia.[2] Volupia mostravasi sugli altari colle virtù prostrate

gines, non permisere tantum, verum etiam voluerunt, ut cives nempe sui, illis visis, furore quasi fanatico correpti, religionisque, pariter ac libidinis stimulis succensi, ad sobolem procreandam fortius validiusque incitarentur. » (Ansald., *De sac. et publ. apud ethnicos pict. tab. cultu*, pag. 138.)

[1] Come lo erano le cose stesse più schifose; nè sembra possibile che la depravazione religiosa abbia potuto discendere sino al *deus Crepitus* adorato dagli Egiziani, *dea Mephitis*, di cui Servio nel VII lib. della *Eneide*, *Cloacina* dea delle immondezze, consacrata da Tazio, *deus Stercutius* ec.

[2] Che le immagini oscene fossero presso i Greci ed i Romani autorizzate dal culto, e parte integrante del medesimo, lo dimostrano parecchi fra gli antichi scrittori, e risulta più particolarmente da un passo di Aristotele nella sua *Politica* (lib. VII), ove, dopo aver raccomandato ai magistrati di allontanare dalla gioventù ogni immagine disonesta così nella pittura come nei discorsi, stabilisce però un'eccezione in favore della divinità, i cui riti esigevano assolutamente tale costumanza. Cicerone, nel suo primo libro *De natura Deorum*, condannò parimente le immagini che moltiplicavano alla vista le azioni o disoneste o barbare degli Dei: « Qui et ira inflammatos, et libidine furentes induxerunt deos, feceruntque ut eorum bella, prælia, pugnas, vulnera videremus; odia præterea, dissidia, discordias, ortus.... effusas in omni intemperantia libidines, adulteria, vincula, cum humano genere concubitus, mortalesque ex immortali procreatos. » Sono eloquentissime le parole di sant'Agostino per dimostrare l'assurdità delle cerimonie e delle immagini, ove l'oscenità era offerta come domma religioso. « In che modo, dice, ascrivere nel numero delle potestà sante e celesti, numi che gradiscono siffatti ossequi, mentre gli uomini, da cui tali cerimonie sono poste in azione, vengono giudicati infami, e riputati indegni della romana cittadinanza? La placazione di siffati numi petulantissima, impurissima, impudentissima, perniciosissima, immondissima, i cui attori, per l'indole lodevole della romana virtù, furono privati d'onore, rimossi dalle tribù, riconosciuti per turpi, dichiarati infami, simile vergognosa placazione dei numi, odiosa e detestabile agli occhi della vera religione, quelle favole lusinghiere e colpevoli, quelle azioni ignominiose degli Dei, o turpemente e scelleratamente commesse,

ai suoi piedi. I misteri di Cotitto, celebrati in Atene, in Chio ed in Corinto, poteron dirsi il trionfo della più sfrenata dissolutezza. L'altare di Verra era instituito per ottenere dagli Dei che non nascessero figliuoli. Un'intera serie di genii priapici, seguaci d'Afrodite, come Ortanes, Konissalos, Tychon, Tryphales, e Phallus, citati da Strabone, da Aristofane e da Lisistrato, moltiplicavano sulle mura dei templi e delle case le oscene lor forme,[1] che ridotte a proporzioni più o men colossali, erano

o più turpemente e più scelleratamente immaginate, erano pubblicate agli occhi ed alle orecchie di tutti i cittadini, i quali imparavano che commettendone di simili, erano certi di piacere agli Dei, (*De civit. Dei* lib. II); » e riferisce che infatti Terenzio avea messo in iscena un giovinastro libertino, il qualo, nel contemplare una sacra immagine dipinta in una parete, ov'erano rappresentati gli amori di Giove e di Danae, si proponeva quel dio in esempio di stupri: « A qual dio, dice, sarò io pari? A quello che col suo tuono scuote i vertici più alti dell'Olimpo. Ed io, omiciattolo qual sono, non ne farei altrettanto? Anzi io lo fo, e con gran piacere (Ter., *in Eunuch.*) » L'istesso Padre della Chiesa osserva in tal proposito, essere stata sì pertinace la dissolutezza dei Romani, che sino al tempo in cui pel cresciuto incivilimento più non s'insegnavano le turpitudini favolose degli Dei, queste ancora si rappresentavano in loro onore nei pubblici giuochi, (*ibid.* lib. XVIII) Quelle scandalose solennità non erano ancora cessate ai tempi di Lattanzio, il quale così le descrive: « Exuuntur etiam vestibus populo flagitante meretrices, quæ tunc mimorum funguntur officio, et in conspectu populi usque ad satietatem impudicorum hominum cum pudendis motibus detinentur. » (*De falsa relig.*, lib. I.)

[1] La sfacciatezza del culto fu portata sì lungi presso i pagani, che, al riferire di Teodoreto, nelle feste Tesmoforie, le quali si celebravano in onore di Cerere e di Proserpina: « Pudenda muliebria mulieres illæ initiatæ honore divino afficiebant. » (Teod., *Græc. aff.*, lib. III.) — L'istesso fatto è parimente narrato da Ateneo, così tradotto dal Fasoldi: « Muliebria pudenda, μυλλοὶ appellata, quæ ex sesamo et melle facta erant, ultimo die huius festi apud Syracusanos, qui hæc sacra etiam observarunt, Cereri et Proserpinæ circumlata fuisse. » (Athen., lib. XIV,) Diodoro Siculo narra una costumanza anche più riprovevole, suggerita da zelo religioso alle donne egiziane, lo quali nelle feste dedicate al bue Api si sottoponevano a mostrare per lo spazio di quaranta giorni la loro nudità a quel dio: « Per XL illos dies fœminæ dumtaxat ipsum (Apim) vident, ante faciem eius constitutæ, elevatisque peplis inguina ostentant. » (Diod. Sic., lib. I, cap. 85.) Il politeismo era fecondo di simili suggerimenti, che sotto le apparenze della religione favorivano il mal costume. Le pratiche delle donne

portate processionalmente nelle feste di Venere, di Bacco, di Mercurio, e di Adone. La lussuria così divinizzata spiega dovunque le sue insegne tra i popoli della Grecia e del Lazio. Il quadro d'Alcibiade e Nemea, dipinto dal petulante pennello d'Aglaofône, è esposto alla vista di tutto il popolo d'Atene.[1] Cleside promulga agli Efesii gli sfacciati amori di Stratonice regina.[2] L'*Atalanta* e l'*Elena* ignude di Lavinio fanno insanire Ponzio legato di Caligola.[3] Arellio offre all'adorazione di Roma le sue istesse cortigiane. La sozza tavola di Parrasio è accolta

egiziane si trovano come per rimbalzo ripetute dalle romane, nelle misteriose cerimonie del tempio della Fortuna virile, di cui così Ovidio:

Accipit ille locus, posito velamine, cunctas,
Et vitium nudi corporis omne videt, ec.

Il culto della propagazione naturale, adombrato dalle divinità di Priapo, Vertunno, Silvano, Fallo e Serapide, ebbe, al dir di Plutarco, d'Erodoto e di Tolomeo, la sua più antica origine nell'Egitto, da cui trapassò poi nella Persia, nell'Assiria e nella Grecia, e da questa si estese più tardi in Italia, come lo dimostrano le vestigia rinvenute in Pompeia, e quelle che dai viaggiatori furon notate nelle religione dei bramini del Malabar. Le donne d'ogni classe portavano a guisa di sacri amuleti le parti della generazione lavorate in oro, in argento, ed in pietre preziose. È noto che anche le ceste misticho, in uso presso gli antichi popoli dell'Asia, contenevano, oltre l'immagine del serpente e dell'uovo, da cui, secondo le dottrine loro, l'Essere supremo aveva tratto l'universo, gli emblemi della generazione nei due sessi, e quelli della congiunzione loro, detti *Lingam* presso gl'Indiani: la qual costumanza, dimostrata generalo in Oriente sin da'tempi i più rimoti, prova a qual grado di degenerazione fossero pervenuti i culti derivanti dall'umana sapienza abbandonata a sè stessa.

[1] Plut., tomo III, pag. 237, trad. del Dacier.

[2] « Pinxit volutantem cum piscatore, quem reginam amare sermo erat, eamque tabulam in portu Ephesi proposuit. » (Plin., XXXV, 15.)

[3] Due altri esempi di tal posta sono citati da Plinio: uno relativo alla famosa Venere di Gnido scolpita da Prassitele: « Ædicula eius tota aperitur, ut conspici possit undique effigies deæ, favente ipsa, ut creditur, facto. Nec minor ex quacumque parte admiratio est. Ferunt amore captum quemdam, quum delituisset noctu, simulacro cohæsisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam. » (Lib. XXXVI) E l'altro sul Cupido addormentato dell'istesso scultore: « Eiusdem et alter *(Cupido)* in Pario colonia Propontidis, par Veneri Gnidiæ nobilitate et iniuria. Adamavit enim eum Alchidas Rhodius, atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit. »

da Tiberio nel proprio cubicolo,[1] e l'*Elena meretrice*, dipinta da Zeusi, sol per mercede scopresi alla vista d'in-

[1] « Quare Parrbasii quoque tabulam.... legatam sibi sub conditione, ut si argumento offenderetur, decies pro ea sestert. acciperet, non modo prætulit, sed in cubicnlo dedicavit. « (Sueton., *in Tiber.*, lib. I, cap. 45.) Non è il solo Svetonio, nella *Vita di Tiberio*, che ci abbia tramandata la descrizione dei gruppi osceni, cbe sotto nome di τρόποι o σχήματα *(tropi* o *schemata)* si teneano dagli antichi nelle stanze cubicularie, e di cui le figure dette *spintriæ*, furono le più celebri. Se ne trova un' espressa testimonianza ancbe in San Clemente di Alessandria. L' invenzione loro venne attribuita alla famosa Fillenide, la qnale, con Elefantide e Cirone, ebbe nome infame per siffatte opere. Alcune di qneste erano in rilievo, come quelle citate dallo scrittore romano: « Prostantesquo per antra et cavas rupes ex utriusque sexu pubes, Paniscorum et Nympharum habitu; » ovvero quelle vednte da Luciano in un tempio di Bacco, alle qnali dà nome di *Neurospasta*: « pusillos viros ligneos magna pudenda babentes. Vocantur autem *Neurospasta*. Est igitur et boc in templo illo. » (*De Syria dea*, tom. II, pag. 887.) Altre erano dipinte su piccole tavolette di legno incastrate nel muro, e tali dovevano essere quelle che da Orazio erano state disposte nelle sue camere più segrete: « Speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita ut quacumque respexisset, ibi ei imago coitus referretur. » Solevano quolle tavole esser ricoperte da pelle, su cui davasi una preparazione di bianco, e scrvivano allo scrivere ed al dipingere; la qual cosa risulta da Plinio, che parlando di Parrasio dice: « Graphidis vestigia extant in tabulis ac membranis eius. » La loro invenzione, anticbissima nella Grecia, apparteneva agli Spartani, come ne fanno fede un frammento d'Archiloco, che le chiama σκυτάλοι *(scytalæ)*, cd uno di Plutarco nella *Vita di Lisandro*. L' uso di quelle tavole non fu proprio soltanto di Roma corrotta dalle delizie della Grecia e dell'Asia, ma appartenne altresì alla antica, allorquando vi si faceva pompa della più austera severità. Infatti può osservarscne la prova nelle commedie di Plauto, le quali, com' è costume, esprimevano gli usi de'suoi tempi. Uno degli attori così dice all'altro nel *Menecmo:*

> *Men.* Dic mihi, nunquam tu vidisti tabulam pictam in pariete,
> Ubi aquila Catamitum raperet, aut Venus Adoneum?

e l'altro risponde:

> *Pe.* Sæpe. Sed quid istæ picturæ ad me attinent?

Non è da stupire cbe i Padri della Chiesa inveissero contro l'abuso di tali pitture negli edifizi sacri e privati, ove per lo più esse rappresentavano i numerosi adulterii di Giove, o Venere in braccio a Marte, o ninfe ignude sorpresc da satiri, come se ne rinvengono in quasi tutte le case di Pom-

verecondi adoratori.[1] Indi impudichi i Cesari,[2] impudichi i patrizi, impudica la plebe; e dedicati ad osceni riti

peia e d'Ercolano. L' istesso Ovidio condannò tale pratica, osservando che le fanciulle, le quali andavano a pregaro nei templi, imparavano soltanto:

> Quam multas matres fecerit ille deus.

E Properzio, parlando delle tavolette oscene dipinte nelle case, disse:

> Quæ manus obscenas depinxit prima tabellas,
> Et posuit casta turpia visa domo,
> Illa puellarum ingenuos corrupit ocellos,
> Nequitiæque suæ noluit esse rudes.
> Ah! gemat in terris ista quæ protulit arte
> Iurgia, sub tanta condita lætitia.
> (*Eleg.*, II, 5.)

Ecco le parole con cui san Clemente Alessandrino mostrava la propria animavversione contro sì prava costumanza: « Non così la pensano per la maggior parte quei Romani, i quali rinunziando ad ogni pudore, ed esimendosi da ogni riguardo, vanno moltiplicando nelle case le immagini delle passioni de' loro numi, e adornano le camere loro con piccole tavole dipinte, che sospendono alle pareti, per così averle continuamente sotto gli occhi, compiacendosi nella loro incontinenza come in una specie di culto. » (*In Protrept.*, p. 52, *edit. Potter.*)

[1] Narrasi da Eliano, essere stata detta *meretrice* l'*Elena* di Zeusi, perchè quel pittore niuno ammetteva a contemplarla che non avesse prima pagata una certa somma di danaro: « Eam picturam *scortum* vocatam fuisse, quod ad eam spectandam neminem Zeuxis admitteret, qui certam pecuniæ summam non persolvisset. » (Ael., *Histor.*, lib. IV.) Frine non solo si faceva pagare da chi la volea vedere, ma anche da chi soltanto l'avesse sognata.

[2] La scostumatezza fu pressochè generale ne' grand' uomini dell' antichità greca e romana. Alessandro fece arrossire i suoi stessi soldati di sue turpitudini coll' eunuco Bagoa; Temistocle, al dir d' Idomeneo, fu di sì sfacciata impudenza, che ardì comparire nel Ceramico d'Atene sopra un cocchio tratto da cortigiane ignude; Cimone era dedito ad ogni maniera di crapula, e viveva con Elpinice sua sorella; Solone favorì la prostituzione nelle sue leggi, dedicò un tempio a Venere *meretrice*, fu accusato d' amori contro natura; e dichiarò egli stesso in un suo poema che « Venere, Bacco e le Muse sono la sola sorgente di tutti i piaceri dei mortali. » Pericle adulterava pubblicamente la propria nuora; Sofocle ed Euripide furon noti per le loro dissolutezze quanto per le tragedie. Cesare aveva un collegio d' adolescenti destinati ai suoi più infami piaceri: « Erat autem Sarmentus unus ex pueris, quos in deliciis Cæsar habebat. » (Plutarc. *in vita Anton.*) Scipione l'Africano, cui la politica induceva in Ispagna a restituire ad Allucio la sua fidanzata, era però, al dire di Valerio d'Anzio, di Nevio, o del-

i templi di Biblos, di Babilonia, di Cipro, e di Corinto:[1] indi l'adulterio mercanteggiato,[2] la pudicizia corrotta appiè degli altari, in faccia ai sacerdoti ancor rivestiti degli abiti loro pontificali, mentre ancora era fumante l'incenso dei sacrifizi: indi l'incesto legalmente stabilito a corruttela delle intere nazioni:[3] la castità delle spose posta in vergognoso traffico dal più sublime tra i filosofi d'Atene, e dal più severo tra i magistrati di Roma, e l'aria stessa di quella capitale corrotta dalle stomachevoli tracce dell'ebrietà de' conviti inquinanti la pubblica

l'istesso Polibio, dato ad ogni sorta di libidine. Virgilio si dichiarava ne' propri versi corrotto dal vizio mostruoso, che ai suoi tempi infettava tutta Roma. Tacito rivelò le infami passioni di Seneca ec. Se si estendesse l'istessa analisi ad esaminare la vita familiare dei più virtuosi fra gli antichi Romani, se ne otterrebbe senza dubbio il medesimo risultamento.

[1] Le donne di Biblos, non avendo voluto radersi i capelli per celebrare il lutto d'Adone, erano costrette per assolversi da simile empietà a far copia di sè al forestieri, durante un intero giorno: ed Erodoto narra, che quelle di Babilonia si prostituivano pubblicamente nel tempio di Venere. Le fanciulle di Cipro solevano scendere sulla riva del mare, e quivi abbandonandosi ai viaggiatori che approdavano a quella spiaggia, in tal modo adunavano il denaro di lor dote: « Dotalem pecuniam quæsituras, pro reliqua pudicitia libamenta Veneri solnturas. » (Iust., lib. XVIII.) Il tempio di Venere a Corinto conteneva meglio di mille meretrici, (*) le quali a modo di Vestali si consultavano negli affari della repubblica (Aten., lib. XIII.); ed Agnonte l'accademico riferisce che presso gli Spartani la prostituzione era lecita alla gioventù d'ambi i sessi. Presso molti popoli, al dir di Filone *(De præmiis et pœnis)*, si dava una ricompensa ai più impudichi: — *Impios infamia turpissima.* — Intere città erano notoriamente consacrate alla prostituzione in onore di Venere; e Teocrito racconta che sulla tomba di Diocle ogni anno si celebrava la festa detta *dei baci*, ove il più lascivo tra i giovani che vi concorrevano, tornava alla madre trionfante e coronato di fiori: « Quique labra labris dulcius applicaverit, is coronis oneratus ad suam matrem revertitur. » (Idyll., XII.)

[2] « In templis adulteria componi, inter aras lenocinia tractari.... sub iisdem vittis, et apicibus, et purpuris thure flagrante libidinem expungi. » (Tertull., *Apolog.*, cap. XV.)

[3] « Persas cum suis matribus misceri.... sed et Macedones suscepti etc. »

(*) La celebre Laide era stata nel novero di esse.

via.[1] Indi i luridi annali di Tiberio e d'Eliogabalo, e la legge Scantinia promulgata a rivelare, anzichè a correggere, orribili abbominazioni.

Simulacri di crudeltà furono Saturno divoratore, ed Ercole uccisore dei propri figliuoli, Nettuno sovvertitore delle città, Apolline carnefice, Diana sterminatrice della famiglia di Niobe,[2] Venere infanticida,[3] e il Palladio stesso di Minerva formato d'ossa umane.[4] Interi popoli furono adoratori di numi irritati, che alle preghiere loro rispondeano colle spade, colle lance, colle saette, coi fulmini. Gli Dei di Tàranto erano, al dir di Tito Livio, espressi armati e in atto di combattere. Tali erano quelli di Sparta, ove la stessa Venere si mostrava in armi. La crudeltà dei numi eccitava quella dei loro adoratori: indi gli altari di Saturno fumanti del sangue d'innocenti fanciulli,[5] indi umani sacrifizi a Diana Taurica, a Mer-

[1] « Tot tribubus, et curiis, et decuriis ructantibus acescit aer etc. » *(Apolog.*, cap. XXXIX.)

[2] La morte degli adolescenti era ordinariamente attribuita alle saette d'Apolline (Callimac., *Hymn. Cer.* v. 102), e quella delle fanciulle a quelle di Diana. (Apollon., *Argon.*, lib. III.) Il politeismo ascriveva ai suoi numi un' intervenzione più speciale nelle calamità degli uomini; il pensiero della benevolenza, come carattere inerente alla perfezione divina, fu ignoto alla grande anima d'Omero. Erodoto dà alla divinità il nome d' *intorbidatrice della felicità de' mortali*, ταραχώδης: Solone la dipinge come essenzialmente invidiosa e malevola: e gli Ateniesi rigettarono le dottrine di Socrate sulla paternità della Provvidenza, quale innovazione sacrilega. *(Xen. Mem. Soc.*, lib. IV, 3, 13.)

[3] Un saggio di tali simulacri che soleano rappresentarsi in atto di calpestare un feto con disdegno, e che ad un tempo invitavano alla libidine ed alla crudeltà, si trova nel museo di Parigi nella sala detta *dell'Aruspice*, ove si vede una Venere *infanticida e volgare* collocata col numero 427 del catalogo del conte di Clarac.

[4] Iul. Firmicus, *De erroribus prof. relig.*; et Clem. Alexandr., *Multi fortasse admirabuntur, si didicerint Palladium, quod appellatur* Diopetes, *Pelopis ex ossibus factum esse.*

[5] I fanciulli furono pubblicamente immolati a Saturno sino al tempo di Tiberio, il quale abolì una sì stravagante immanità, facendo crocifiggere i sacerdoti, che ne erano autori, agli alberi da cui era circondato quel tempio. I parenti s' imponeano spesso di loro spontanea volontà ed in privato,

curio, a Giove, a Bellona, e ad altre divinità; l'ebbrezza del sangue[1] invasante il popolo di suo feroce entusiasmo, giovani donzelle e matrone nobili[2] combattenti a modo di gladiatrici per divertire colla propria morte una plebe feroce, e gli stessi femminili ornamenti, scherzanti nelle capigliature delle vergini romane, pur ora usciti dalle viscere palpitanti dei gladiatori, e quasi ancora grondanti di sangue.[3] Epperciò crudeli i re ai popoli, i padri ai figliuoli, i padroni agli schiavi, i creditori ai debitori,[4] e le carnificine di Mario, di Silla,[5] dei Trium-

siffatte crudeltà, da essi stimate meritorio presso quel dio; e conducendo eglino medesimi per mano i loro figliuoli all'altare, dolcemente, dice Tertulliano, li accarezzavano durante la cerimonia, non già per un sentimento di compassione, ma soltanto per timore che il mistero non fosse intorbidato o nullo, se quei miseri non si lasciavano tagliar la gola senza piangere (cap. IX.).

[1] Nei combattimenti dei gladiatori non di rado avveniva che il sangue dei moribondi fosse da taluni bevuto avidamente, mentre sgorgava dalle loro ferite; « Item illi qui munere in arena noxiorum iugulatorum sanguinem recentem de iugulo decurrentem exceptum avida siti.... hauserunt. »

[2] È narrato da Ateneo che un ricco Romano aveva disposto per testamento che dopo il suo decesso si facessero combattere tra loro alcune bellissime donne che avea comprate: « Quidam testamento formosissimas mulieres, quas emerat, eo pugnæ genere confligere inter se. » E in Dione Cassio si legge che avendo le pugne datesi dalle matrone del patriziato esposte le altre a gravi insulti, fu lor vietato di prender parte quindinnanzi a simili combattimenti: « Cum crudele pugnavissent, essentque ob eam causam cæteras nobilissimas fœminas conviciis consectatæ, cautum est ne qua mulier usquam in reliquum tempus muneribus gladiatoriis fungeretur. » (*Hist. rom.*, lib. LXXVI.) Secondo lo scrittore Tranquillo, citato dal Panvinio, i combattimenti delle donne pugili furono instituiti da Domiziano. (*Onuphr. Panv, de ludis Circ.*, pag. 208.)

[3] Lo spillo, detto *celibaris hasta*, che sosteneva la pettinatura delle donne romane, dovea essere entrato prima nel corpo di qualche gladiatore. (Plut., *Quæst. rom.*)

[4] La legge delle XII Tavole permetteva al creditore di tagliare a pezzi il debitore che negava di soddisfarlo. (Amp., *Hist. rom. à Rome.*)

[5] Silla aspirava ad emulare le crudeltà d'Apolline saettatore e carnefice, di cui mostrossi tutta la vita particolarmente divoto, solendo egli portarne sul petto un piccolo simulacro d'oro recatosi da Delfo, a cui volgeva le sue preghiere nelle battaglie e nelle occasioni pericolose.

viri, di Nerone e di Domiziano, che in lor pazza ferocia faceansi imitatori di quella dei numi, e lo schiavo stimato non tanto vile quanto nullo,[1] gettato a pascere le murene destinate alla mensa del suo signore, venduto ai gladiatori, ovvero talvolta per un colpevole solo uccisine tutti i compagni innocenti.

Abbiamo giudicato doversi omettere di considerare particolarmente in questo luogo il carattere dell'arte presso gli Ebrei, poichè essendo con severità stato vietato dalla teocrazia giudaica, che l'immagine di *Iehova* fosse o col marmo o col bronzo rappresentata, come ne erano gl'idoli dei Filistei, degli Assiri, e de'Babilonesi, l'imitazione della natura non potè far notabili progressi: e per altra parte è da presumersi che l'artifizio di fondere i metalli, del quale non solo usò ma abusò quel popolo, e in cui, al tempo di Salomone, facea sì stupende prove, l'avesse appreso durante il lungo suo soggiorno

[1] « Non tam vilis qnam nullus. » Lo stile della legislazione romana in riguardo agli schiavi è barbaramente insultante per l'umanità. Essi non potevano nè esser testimoni, nè far testamento, nè redare, nè contrarre un matrimonio legale. La loro unione, detta *contubernium*, veniva assimilata a quella degli animali domestici. L'articolo che riguardava la vendita loro precedeva immediatamente quello relativo alla vendita de'buoi, de'cavalli ec., e cominciava nell'istesso modo: « Coloro che venderanno degli schiavi saranno tenuti a dichiarare le loro malattie, difetti, vizi ec. » Essi trapassavano dall'uno all'altro padrone co'mobili delle case; quelli che aravano i campi si tenevano incatenati per impedirne la fuga (*catenati cultores*); altri venivano rinchiusi in luoghi sotterranei a girare le macine dei mulini *(in ergastulis vel pistrinis subterraneis)* Per la menoma colpa si maltrattavano, si applicavan ferri roventi sulle lor membra, e talora si battevano con verghe fino alla morte. La crudeltà dei padroni era tale che spesse volte la legge dovette intervenire a mitigarla: nè le romane mostravano maggior pietà verso le donne che le servivano. Un rescritto dell'imperatore Costantino, dell'anno 319, stabilisce una singolar differenza in riguardo agli schiavi uccisi dai padroni; quello che ne ha fatto perire uno sotto le verghe o sotto i flagelli non può essere ripreso, ma se lo ha ucciso con una bastonata o una sassata, se lo ha fatto impiccare o precipitare, se lo ha avvelenato, se gli ha bruciate le costole in modo da procurarne la morte, è dichiarato omicida.

in Egitto. Ma se il divieto di rappresentare la divinità sotto umana forma, aggiunto alla distanza a cui siamo dall'epoca in cui fioriva quel popolo, e alla distruzione dei suoi monumenti, non ci permettono nè di considerare l'arte giudaica al punto di veduta da noi adottato in queste disquisizioni, nè di giudicare dell'eccellenza a cui pervennero i suoi artefici, siamo però autorizzati dalle narrazioni degli antichi scrittori, e dalle parole della Bibbia, a indurre che, dall'umana figura in fuori, esse vi attingessero a notevole perfezione, massime nell'architettura, e, che è più, vi acquistassero in progresso un carattere autoctono. Già sin dai tempi di Mosè, ossia oltre a venticinque secoli dopo la creazione del mondo, Bezeleel e Ooliab, che appartenevano a quel popolo, mostravano, prima nella formazione del vitello d'oro, e poi in quella dell'arca, dei cherubini, del candelabro, e dei vasi sacri occorrenti alle cerimonie del culto, la varia loro abilità nella metallurgia, artifizio sin dai primi tempi iniziato da Tubalcaimo, e il cui progresso dimostrava quello fatto dagl'Israeliti nelle cognizioni meccaniche e scientifiche. Un'intera tribù, quella di Zabulon, il cui territorio si estendeva lungo il lido del mare, erasi più specialmente dedicata al commercio, indottavi dalla vicinanza e dall'esempio del popolo fenicio. Infatti eran le città di Tiro e di Sidone che per lungo tempo fornivano alla Giudea le cose più necessarie agli usi della vita, e solo all'epoca dei Re, cominciò quel popolo a procacciarsele colla propria industria. Anzi dee notarsi che al principio del regno di Saulle,[1] non aveavi in tutta la Palestina un solo operaio capace di lavorare il ferro; il perchè conveniva ricorrere ai Filistei, ossia ai Fenicii, per procacciarsi i più rozzi strumenti dell'agricoltura,

[1] *Bibl. sacra*, Reg. lib. 1, cap. XIII.

o le armi necessarie alla propria difesa. Si legge però nel 1° libro dei *Paralipomeni* che, sotto il regno di David, eran numerosi in quella contrada i muratori, i carpentieri, ed i fabbri ferrai. E infatti allorchè Salomone si risolveva a costruire il famoso Tempio, egli potè impiegare alla sua edificazione ottantamila scarpellini o marmisti, che per lui lavoravano nelle montagne della Giudea, e gli fornivano que' massi marmorei (lunghi ben dieci cubiti, di cui parla il libro dei *Re*) e di trenta mila operai di diverse arti, tutti Israeliti, a cui egli ne aggiungea, per vero dire, parecchi altri che facea venir da Sidone, perchè più abili nell'intaglio del legno, e inoltre un valente fonditore di metalli, detto Hiram, a cui affidava il getto dei bronzi figurati di cui voleva arricchito il santuario. La crescente opulenza di quel popolo ne sviluppava progressivamente il lusso domestico, e perfezionava l'industria de' suoi artefici, non solo nelle materie d'oro e d'argento, nel lavorio delle pietre preziose e nelle opere di cesellatura, ma altresì nella fattura dei drappi, de' tappeti, e nell'arte de' ricami. Perciò non è meraviglia che nel rinfacciare agl'Israeliti la propria effeminatezza, il profeta Amos faccia menzione delle suppellettili di cedro e di cipresso, dei magnifici letti eburnei, o di massiccio argento, con cortine di porpora, ornati di *canopee* o padiglioni a fimbrie d'oro, e de' molli strati olezzanti d'essenze odorifere. Ezechiello, rimproverando alla città di Gerosolima le tante sue colpe, e paragonando il Signore ad uno sposo, il quale abbia tratta la propria fidanzata dalla miseria per colmarla di beni, parla anch' egli di fini drappi e di cinture seriche a vari colori, di calzari di porpora e di sontuosi arredi; e leggiamo che Giuditta, nel condursi ad Oloferne, si profumava la capigliatura con nardo d'Arabia, e metteva in capo una ricca mitra ricamata in oro e tutta

tempestata di gemme; vestiva una clamide di seta,[1] e si copriva d'ori, d'anella, di monili e di doviziosi smanigli.

Ma tutte queste notizie che manifestano un singolare incremento nelle arti industriali relative al lusso domestico di quella contrada, a nulla montano in riguardo alle opere della pittura e della statuaria, di cui è superfluo il voler fare indagine presso quel popolo, perchè esse vi furono, come abbiam detto, annichilate dalla massima ieratica ivi con inflessibil rigore mantenuta dalla gelosa vigilanza dei farisei, e dei gran sacerdoti. Per le quali ragioni si deve concludere che la storia dell'arte giudaica abbia meritamente dovuto, come di fatto avvenne, essere dagli scrittori confusa con quella degli Egiziani e dei Fenicii.

Dopo avere diffusamente trattato dell'arte egizia, greca, e giudaica, dobbiamo sottoporre alla stessa disamina quella che dopo esse emanava dal Cristianesimo: ma la vastità e l'importanza d'un tanto soggetto, ove conviene mettere insieme a paraggio le opere delle une e delle altre, per dedurre dal vicendevole lor carattere la conseguenza che esteticamente e graficamente ne deriva, ci suggerisce di farne l'argomento d'un secondo capo.

[1] La seta de' nostri bozzoli, ignota agli antichi Israeliti, non venne in uso nelle Indie se non oltre al quinto secolo dopo la venuta di Gesù Cristo: la seta di cui parla la Scrittura, detta *bisso*, era d'una tinta giallognola, e cresceva attaccata a certa specie di conchiglie.

CAPO II.

La mutua influenza che lega insieme la religione e la pittura mai non si manifestò con segno più vitale quanto nei tipi ieratici a cui dava forma la credenza evangelica, ed in particolare nei due principali di essa, la figura del Cristo e della Vergine, che dall'una inspirati, dall'altra effigiati, giovarono al reciproco intento, promovendo in quella il santo per le vie del bello, in questa il bello per le vie del santo.

La storia della loro origine, è la storia dell'origine d'una pittura diversa dalla greca, sotto l'impulso d'una diversa inspirazione. È perciò di gran momento negli annali di quella, che fu per tanti secoli la principale gloria italiana, l'indagine delle cause che presedettero al suo esordire, e concorsero ad avviarla alla consecuzione d'un carattere non immaginato nè esplorato prima; l'osservare essere un nuovo principio stato generatore d'un'arte nuova; la forma, principale scopo alla pagana, farsi accessorio alla cristiana; e quella che parve giunta all'estremo limite dell'opera figurativa, non sol non avere imitato, ma neppure concepito il più sublime dell'umana essenza. Proponendoci esporre qui alcune ricerche su tal punto del ciclo pittorico, indagheremo dapprima quali fossero gli ostacoli per cui il pensiero cristiano che conteneva in sè l'elemento rigeneratore, si trovasse quasi insterilito durante gli ultimi periodi dell'impero greco, e solo spiegasse la propria virtualità al rinascer della pittura in Italia: ricercheremo poi quale sia stato l'agente che produsse tal metamorfosi, e

sollevò le menti all'altezza del mandato religioso che quella doveva effettuare nel popolo.

Il primo fatto notevole che s'affaccia allo spirito nel portarsi a tale disamina è il formidabile divieto che il paganesimo, armato di flagelli e di scuri, intimava, sin dal suo nascere, all'arte cristiana, di mostrarsi sotto il carattere figurativo che le apparteneva. Il pensiero che dovea presedere ai di lei primordi, si trovò così, per molte età, compresso da una violenza sistematica che, opponendosi allo sviluppo del suo principio, ne subordinava all'istesso ostacolo le conseguenze; onde la di lei infanzia tutta trascorrea nelle tenebre delle catacombe, ove il pittore spesso confermava col sangue le verità, che col pennello aveva adombrate. E *adombrate* dee dirsi, anzichè espresse, mentre i furori della persecuzione, che lo forzavano a celarsi in que'sotteranei, pur l'astringevano ad occultar sotto il velo dell'emblema le figure del culto proscritto. Ora è chiaro che ad un'arte ridotta a ricorrere al travestimento emblematico per dichiarare le proprie inspirazioni, era tolto il mezzo di profferire graficamente o plasticamente una formola di sè stessa, e per altra parte la difficoltà d'immaginare nuovi segni che in ispecial modo si adattassero all'esposizione allegorica d'un altr'ordine d'idee, costringeva gli artisti a valersi di quelli posti in notorietà dalla consuetudine pagana, ricorrendovi come ad alfabeto geroglifico, esprimente un linguaggio che soltanto avea senso dal pensiero onde emanava. Tale è la cagione per cui si osserva nell'archeologia del Cristianesimo la prorogazione indefinita dei simboli che appartennero al politeismo, quantunque evidentemente essi intendessero a protestare contro i dettami della sua teogonia. Così vediamo le tombe cristiane continuare a inghirlandarsi di fiori che lo scarpello o il pennello vi effigiava qual simbolo di rinnovamento, o d'eterna

primavera.[1] Si protrassero negli ornati funerei le raffigurazioni proprie ad esprimer le idee che si associano al fine dell'uomo; l'aquila o il pavone emblemi d'apoteosi;[2] la fenice, il cervo, l'elefante, d'eternità;[3] la tortora d'unione, la colomba di sacrifizio.[4] Fra i trovati ingegnosi, immaginati a definir con stigma convenzionale la persona del Cristo, deve annoverarsi la figura del pesce, ovvia su que' monumenti, la cui interpretazione convien dedurre da'mezzi acrostici forniti dal greco, in cui le lettere di tal vocabolo forman le iniziali del nome e de'principali di lui attributi;[5] come una mano uscente dalle nuvole era, in quell'infanzia della pittura sacra, indizio della prima persona della Santissima Trinità.[6] A tali emblemi se ne aggregavano alcuni più attinenti alla mitologia quali erano le vittorie alate,[7] i geni, le gorgoni, ed altri che parrebbero aver dovuto ripugnare ai proseliti del nuovo culto, se la rettitudine dell'intenzione

[1] Nella primitiva Chiesa eran pure indicati, sotto l'emblema de' fiori, i doni dello Spirito Santo, e perciò usavasi nella Pentecoste gettarne dall'alto de' templi sulle assemblee dei fedeli.

[2] L'adozione di questi emblemi si riferlsce ell'uso che evevan gli antichi, nei riti funebri degl'imperatori, di dar la via a un'equlla legata in cime al rogo, al momento in cui s'accendeve. In morte di un'imperatrice si sostituiva all'aquila un pavone, quesi ed accenner dover ella esser collocata presso Giunone nell'Olimpo.

[3] Il cervo e l'clefente a motivo di loro longevità. (Sparth., *Observ. in Callim. Hymn.*, pag. 208.)

[4] La colombe esprimeva anche alcune volte l'eucaristla, perchè, scrive il Buonarroti, nei primi templ il pane destinato a tal sacramento scrbavasi in vasi costrutti e forma di colombe.

[5] *Ichthyis*, pesce (I) Iesus (Ch) Christos (Th) Theu (Y) Yios (S) Soter (Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱός Σωτήρ) Jesus Christus Dei Filius Salvator.

[6] Buonarroti, *Vetri antichi*. Si trova la figura del Padre Eterno espressa con due mani uscenti dalle nuvole in un quadro d'Andrea del Verrocchio rappresentante il Battesimo di Gesù Cristo, nell'Accademie di Belle Arti di Firenze.

[7] Le vittorie alate si vedono ancora nelle medaglie di Costantino il Grande dopo le sua conversione; una fra le altre a cui è sovrapposto il motto *Sarmatia Devicta*.

non gli avesse assolti da ogni rimprovero. Risulta da tali fatti che l'arte del Cristianesimo congiunse talora al carattere simbolico più proprio degli Egiziani, quello figurativo dei Greci. Ma la differenza fra il tipo simbolico de' Cristiani paragonato con quello degli Egizi fu che, invece di dedurre i loro emblemi dai più vili animali, i primi si fecero a ricercarli in quanto di nobile, di puro e d'aggraziato somministravan loro le opere della creazione. E sia che a rivelare le misteriose loro credenze essi ricorressero alla figura umana, sia che le adombrassero sotto il velo riverente dell'allegoria, sempre, e nelle effigiazioni e negli emblemi, adoperavansi gli artefici a rendere precipuo omaggio a quelle doti della natura divina che o più sublimi o più benefiche espandono le loro influenze consolatrici sull'umanità e infondono nei cuori il sentimento dell'amore e dell'adorazione. Niuno fra i moltiformi simboli immaginati dal paganesimo egizio o greco attinse mai all'alto significato con cui, più provetta, l'arte cristiana adombrava, delineando *un occhio aperto in luminoso triangolo*, la sapienza e l'onniveggenza dell'Eterno nel passato, nel presente e nell'avvenire. Alla carità infinita che concepiva il pensiero della redenzione era ingegnoso emblema un cuore ardente: alla purità del divino spirito, il candore della colomba: all'intemerata maternità di Maria, la mistica rosa. Accennaron pronta obbedienza ai supremi voleri le ali che ebbero agli omeri gli angioli e i serafini; il nimbo fu emblema alla santità degli eletti; il giglio alla castità delle vergini; il flagello o la palma al sacrifizio dei martiri.[1] Ma l'intervento

[1] Il culto cristiano adottando ad emblemi ora le colombe, i gigli e le rose, ora le palme, le spine e i flagelli, e alternando la sua azione sull'anima con ricordi d'umiltà e d'innocenza, ovvero con segni di persecuzione congiunti a ordigni di dolore e di morte, scende con vantaggio a paragone con quelli del gentilesimo, e anche nelle allegorie sotto cui nasconde la propria morale mostra la maggioria spirituale che gli appartiene. La nobiltà

grafico non limitavasi al simbolo, inefficace per sè stesso allo sviluppo scientifico del disegno. Le caverne, in cui ricoveravansi i proscritti della gentilità, si rivestivano spesso di figure, e talora anche di composizioni, nelle quali i pensieri che fervevano in seno alla nascente società, venian, sotto il presidio dell'allegoria, ad assumer forma in una serie di storie bibliche esprimenti le promesse, i conforti, le speranze della religione. Tali opere generate dal soffio vivifico della Fede, in un tempo ove ancor non erano smarrite le buone tradizioni artistiche, furon le sole che involaron momentaneamente la pittura al marasmo ove giaceva immersa, ed ancor le accesero in fronte un raggio dell'antica sua gloria. Ma in questa eccezione non si può comprendere se non una menoma parte delle opere che apparvero in un tempo ov'elle formavan come un oasi nella general decadenza che da ogni parte addoppiando precipitava.

Sembra conforme all'ordinario corso delle cose, che il trionfo del cristianesimo, sotto l'imperator Costantino, avesse dovuto produrre per conseguenza quello dell'arte sua, innanzi a cui la novella metropoli del mondo, da lui eretta fra l'Europa e l'Asia, elevava magnificamente le vaste sue basiliche, i palazzi, i monasteri, i pubblici edifizi: ma la potenza di quell'imperatore che colle spoglie di Roma e dell'impero era bastata a trasportar sul Bosforo i monumenti delle trascorse età, non bastò a

del simbolo, consentanea alla sublimità della dottrina, rigetta nell'abbiezione di loro bassa sfera gl'ibi, gli scarabei, gli icneumoni e gli altri animali dell'Egitto, come gli Dei corrucciati di Sparta e di Taranto, e le impudiche forme delle Lamie, delle Leene, delle Taidi, delle Aspasie e degli Antinoi, adorate dalle più colte fra le nazioni del paganesimo. L'influenza delle figure e degli emblemi inspirati da un culto razionale, e profusi nei templi del Cristianesimo, fu quind'innanzi assai diversa dal letargo o dallo smagamento prodotto così da oscuri geroglifici o da bruti divinizzati; come dalla libidine o dalla ferocia predicata dall'Olimpo.

ridestarvi quell'energia delle anime che le solleva ai concetti immortali, e segna colle magnificenze dell'arte il passaggio delle generazioni. Fu notato dal Gibbon che, nel corso di dieci interi secoli, la filosofia e gli altri studi quivi non produssero una sola opera degna di memoria.[1] Lo spirito umano affogato nel fango d'avvilimento, d'inerzia, di voluttà, d'adulazione, che sì bruttamente inquinò le pagine di quella storia, parve avere smarrita ogni facoltà creatrice. Tutto fu stazionario in quelle razze imbelli, fuorchè la degradazione. La pittura e la scultura protraevano, è vero, un'esistenza meccanica, figlia del fasto anzichè dell'inspirazione, ma tutti i lor conati solo pervenivano a suscitar simulacri inani e deformi, rivelanti impotenza anzichè abilità; ed in tale estremo abbassamento giacevan elle in tutta l'estensione dell'impero greco, quando nel 724 eran sovrapprese e manomesse, prima dalle fanatiche persecuzioni di Leon l'Isaurico, sì esiziali alla pittura ed a' suoi cultori, le quali si protrassero durante il regno di sei imperatori; e poi da una guerra accanita di cento venti anni, che sconvolse l'Oriente e l'Occidente, per la quale vennero con incredibile fanatismo annichilate tutte le tavole, i dittici, le tessere e i marmi, su cui fosse rappresentata alcuna figura o simbolo del culto. Allo scempio d'immagini sacre avvenuto durante la lunga persecuzione iconoclastica, succedeva più tardi quello prodotto dalle guerre sanguinose e devastatrici che accompagnarono l'irruzione dei Barbari, le quali, da sommo ad imo sconvolgendo lo stato, produssero la cessazione delle scuole, la dispersione degli artefici, l'interruzione de' precetti, ed il poco men che totale smarrimento di quelle gentili discipline.

Non è attinente al nostro assunto l'estenderci nella

[1] *Hist. of the decline of the Rom. Emp.*, chap. LIII. Oxford 1828. E. Ducang. Praef. ad Gloss. Graec.

narrazione delle cause che, a tal punto della storia, si agglomerarono a precipitar l'antico incivilimento sociale nella notte di barbarie che per tanti secoli si calò sul mondo, bastando a noi l'accennarle, perchè, dalla gravità e contemporaneità loro, ridondi nell'argomento tutta l'importanza delle conseguenze che ne risultarono agli studi di cui trattiamo. Non possiamo però preterire d'entrare in più minuti particolari sopra un fatto che per avere avuto minor rimbombo negli annali della storia per la specialità di sua natura, l'ebbe grandissimo in quelli dell'arte. Già sin dai tempi dell'imperatore Adriano[1] era invalsa nella chiesa greca un'opinione micidiale alla pittura, ultima causa di sua degradazione, la quale, offuscando tutti gli spiriti e smagandoli dalla retta via, rapida estendevasi in Oriente. La storia ne fa principale autore san Giustino, uno degli uomini più dotti di quel secolo. Nella sua *Apologia del Cristianesimo* dichiarava questi essersi il Verbo nel rivestire umana carne mostrato sotto le più triviali forme, avendo voluto l'Uomo Dio aggiunger così umiliazione a umiliazione nel compimento del gran riscatto. Non saprebbesi troppo arguire su qual fondamento appoggiasse quel santo padre il proprio parere su tale oscura quistione: solo par verisimile siavi egli stato indotto da alcun documento giudicato autentico, o tradizion popolare accreditata in Oriente. Certa cosa è che in tal sentenza altri pur convenivano fra gli uomini più insigni di quell'età. Fra essi era Tertulliano, il quale, conforme alla natura fervida del suo ingegno, soverchiando nell'idea adottata, dicea tanto più riconoscer egli il salvator degli uomini, quanto la di lui figura mostravasi più ingloriosa, ignobile e inonoranda.[2]

[1] Adriano, nato nel 76 dopo Gesù Cristo, morì nel 138; e san Giustino, nato nel 103, morì nel 165.

[2] « Ne aspectu quidem honestus » (*Adr. Jud.*, cap. XIV); e altrove:

Un'affermazione così positiva dee vie meglio maravigliarci quando, per testimonianza di sant'Agostino medesimo, sappiamo essersi a suoi dì ignorato qual si fosse il divin volto, che certo, dice, era sol uno, benchè sogliano i pittori rappresentarlo con infinita varietà d'idee.[1] Il

« Si inglorius, si ignobilis, si inhonorabilis, meus erit Christus etc. » (*Adv. Marc.*, lib. III.)

[1] « Qua fuerit ille Christus facie nos penitus ignoramus, nam et ipsius dominicæ facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur, quæ tamen una erat quæcumque erat. » (*S. August. de Trinit.*) Nel confessare che non esisteva alcuna effigie accertata di Gesù Cristo, dichiara il santo Vescovo aver la sua figura variato nelle pitture sacre, a capriccio degli artefici, e secondo il concetto che ciascheduno se ne formava nella propria fantasia. Conviene nella stessa sentenza il dottissimo Reiske nell' opera intitolata: *Exercitationes historicæ de imaginibus Jesu Christi, quotquot vulgo circumferuntur*, ovo dopo aver raccolte quante notizie si possono ottenere sopra tale argomento, termina conchindendo niuna di simili figure potersi dire autentica. L'effigie del Salvatore espressa in una di quelle pietre incise dette *Abraxas* illustrata dal Jablonski (*De Orig. imag. Christ. Dom. in Eccles.*, Dissert. XIV.), la tessera metallica di Walsh, e il calcidonio di Layard non offrirono maggior autenticità, e furono dal Rochette attribuite a un tipo gnostico de' primi secoli, avendo quell' erudito congetturato con molta critica, che il carattere prescelto in progresso di tempo a rappresentare il Figliuolo di Dio sia trapelato grado grado nell' arte da monumenti di tal natura all' epoca della scuola di Bisanzio, allorchè quella metropoli era divenuta la capitale del Cristianesimo, professato ivi dagli stessi imperatori. I primi monumenti di pittura cristiana in cui evidentemente appaia il tipo bisantino, già universalmente adottato e ricevuto come jeratico nelle ceremonie del culto, sono l' immagine di Gesù Cristo dipinta in busto alla maniera delle antiche *Imagines Clypeatæ* de' Romani, che al dire del Bottari, vedevasi nella chiesa antichissima di San Calisto; tal era altresì quella della cappella di San Ponziano, opera del settimo o ottavo secolo, e l' altra che si conserva nel *Sancta Sanctorum* di San Giovanni in Laterano (Cancell., *Notizie delle sacre teste degli Apostoli Pietro e Paolo.*) In esse la figura del Redentore è ovale, leggermente bislunga, con fisonomia grave, dolce e malinconica, barba corta, e coi capelli divisi sulla fronte, e cadenti sulle spalle, come si trova pure rappresentata ne' Sarcofagi Vaticani, creduti appartenere al secolo di Giuliano l'apostata. Venne osservato questo medesimo carattere in varie miniature di manoscritti greci del medio evo, appartenenti al museo sacro del Vaticano, una delle quali è stata pubblicata dal Sickler, e posta a confronto con altra dipinta da Giotto, nella quale era dall' ingegnoso scrittore riconosciuto il primo anello, per cui il tipo bisantino congiungeasi all' italiano, fermando così nell' arte nostra il

qual fatto è conforme a quello notoriamente attestato dagli storici, non essere rimasta nella chiesa veruna autentica tradizione sulla figura iconica del Cristo, o sia ciò avvenuto per suprema volontà, o sia che il divieto della legge mosaica contro ogni rappresentanza della divinità ancora vigendo in Palestina, ove gli eserciti romani velavan la stessa effigie de'Cesari per non offendere la popolare opinione,[1] non avessero i Discepoli del Messia ardito ritrarre quella di lui, la quale altrimenti sarebbe da' fervorosi Cristiani della primitiva chiesa stata accuratamente conservata, e senza alterazione trasmessa alle successive età.

Nissuno fra gli eruditi che scrissero sull'origine dei nuovi tipi introdotti nella pittura dal cristianesimo, giudicò avervisi a tener conto dell'influenza esercitata dai monumenti di setta gnostica, primi di qualche importanza nella storia, benchè siano famosi quelli indicati, uno da Elio Lampridio, scrittore del quarto secolo,[2] e l'altro dall'istesso sant'Agostino.[3] La mostruosità delle credenze professate da quegli eretici che facevano un miscuglio informe delle dottrine pittagoriche, platoniche

punto da cui era partita, per sollevarsi ai divini concetti dei maestri del secolo decimosesto.

[1] Scrive Giuseppe Flavio qual fiero tumulto si eccitasse nel popolo quando Pilato volle introdurre in Gerusalemme le insegne romane coll'immagine di Tiberio (*Ant. jud.*, lib. XVIII, cap. III), e come dappoi solessero quelle esser velate quando gli eserciti Cesarei attraversavano la Giudea.

[2] « In larario suo, in quo et divos principes, sed optimos et electos, et animos sanctiores in queis et Apollonium, et quantum scriptor suorum temporum dicit, Christum, Abraham et Orpheum, et hujusmodi cæteros habebat, ac majorum effigies rem divinam faciebat. » (Ael. Lampr. in Alexand. Severo.) Flavio Vopisco annovera Lampridio fra gli autori i più commendevoli per amore alla verità e per esattezza storica, come furono Svetonio, Elio Capitolino ec.

[3] « Sectæ ipsius (Carpocratis) fuisse traditur socia quædam Marcellina, quæ colebat imagines Jesu et Pauli adorando, incensumque ponendo. » (S. August., *de hæres*, cap. VII.)

ed evangeliche, frammettendo Apollonio di Tiane, Omero ed Orfeo, con Abramo e Gesù Cristo, non parvero atte ad inspirare sufficiente confidenza sulla verità dell'immagine del Messia tramandataci per loro intervento, essendo probabile che que'settari non si trovassero dalle proprie credenze impegnati a maggiore esattezza in riguardo al divin volto, che si fossero dimostrati verso quello d'Omero, il quale non potè certamente essere autentico, stante che l'uso de' ritratti ancor non esisteva a suoi tempi, ed essendo dichiarato da Plinio medesimo che la figura del gran poeta era stata inventata a capriccio,[1] senza che ne venisse però meno adottato il tipo come iconico nella consuetudine delle officine. La rarità delle immagini, anche non autentiche, di Gesù Cristo, era ancora notabile all'età di Costantino;[2] ed appare da una lettera d'Eusebio, vescovo di Cesarea, che d'una di queste instantemente lo richiedesse la stessa imperatrice Costanza, sorella di quel monarca.[3] I ritratti di Gesù Cristo, di san Pietro e san Paolo citati da tale scrittore, non vennero dagli antiquari giudicati degni di considerazione per essere stati dal medesimo imputati a provenienza pagana. In riguardo agli altri accolti dalla pietà o dalla credulità popolare, e propagatisi con racconti più o meno maravigliosi, nulla fu mai pronunziato di

[1] « Etiam quæ non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditi vultus, sicut in Homero evasit. » (Plin., lib. XXXV, cap. II.)

[2] Venne notato qual fenomeno singolare che essendo Gesù Cristo vissuto al tempo di Augusto, cioè quando i Romani erano al colmo del loro incivilimento, sì per le scienze che per le arti, l'immagine di quello che essi consideravan, se non altro, come un profeta straordinario, non fosse avidamente ricercata e trasmessa. Ma forse era causa di ciò un'espressa volontà divina. E per altra parte chi avrebbe ardito scolpire l'effigie di colui che era stato condannato alla croce in un paese ove non si vollero sopportare i ritratti del successore di Tiberio?

[3] Labbe, *SS. Concilia ad Reg.*, edit. exact., tom. VII.

fermo dalla Chiesa.[1] Inoltre è a tutti noto e dichiarato dalle più gravi autorità, quanto a' suoi tempi primitivi ella andasse a rilento nell'autorizzare l'opera e la divulgazione delle tavole e dei simulacri[2] che dovean consacrarsi sopra gli altari o mantenersi a divota commemorazione presso i credenti. Narra Lattanzio che quando, sul principio delle persecuzioni, il prefetto del pretorio entrò, armata mano, nel tempio principale de' Cristiani in Nicomedia, egli non vi rinveniva nessuna tavola o statua, ma soltanto i libri sacri della Bibbia e del Nuovo Testamento. E allorchè il secondo concilio Niceno autenticava l'ammissione di esse nelle chiese, per lungo tempo la limitava al semplice crocifisso; sicchè soltanto verso l'ottavo secolo, cessati i furori iconoclastici, e adottati nuovi simboli, si ravvalorava il culto delle immagini sacre e si estendeva in tutta la Cristianità: per la qual cosa sembra doversi presumere, con induzione assai prossima alla certezza, che la maggior parte di quelle o sculte o dipinte dagli artefici, fossero dall'inspirazione anzichè dalla tradizione derivate.

Dalla lunga serie di fatti storici da noi fin qui menzionati ne emerge spontanea pertanto la conseguenza, che, presso gli uomini più dotti dell'archeologia ecclesiastica, ha oramai forza di cosa dimostrata, essere o d'origine dubbia o assolutamente apocrife tutte le opere

[1] *Hist. Eccles.*, lib. VII.

[2] In tal numero è degna di menzione quella di cui parla sant' Atanasio d'Alessandria, il quale assicura che un Cristiano, per nome Berijti, possedeva un simulacro di Gesù Cristo dell' intera di lui proporzione, opera creduta della mano stessa di Nicodemo; che siffatta immagine era oggetto di scherno ai Giudei, i quali talora anche la trafissero con chiodi e lance, e che operò vari miracoli, per cui era tenuta in ispeciale venerazione. Il vescovo Alipatro ed Eusebio narrano che una donna guarita da Gesù Cristo col contatto del lembo (*fimbria*) di sua veste, gli faceva ergere una statua di bronzo a sua similitudine, che venne poi atterrata da Giuliano l' Apostata, il quale vi sostituiva la propria.

dell'antica arte cristiana, che uscite dalla scuola di Bisanzio, o da altre di quelle contrade, tramandavano ai primi pittori italiani l'idea della figura del Cristo e degli Apostoli.

Accertata così dalla storia e dalla critica la mancanza dell'effigie autentica di Gesù Cristo, conoscendosi esser l'opinione di san Giustino e di Tertulliano stata adottata in tutto l'Oriente sin dal secondo secolo della Chiesa, è facile argomentare quali perniciose conseguenze derivassero alla pittura quando l'influenza di tal massima con più forza infervoriva a mezzo il quarto secolo, sotto san Cirillo, promosso a vescovo di Gerusalemme nel 345, ossia otto anni dopo la morte di Costantino. L'intervento assuntosi nella quistione da questo vescovo, potrebbesi con qualche verisimiglianza attribuire ad un saggio di lui consiglio, per combattere nella crescente arte cristiana un pravo avviamento verso cui la inclinava in parte il senso di sua propria inettitudine al concetto di nuovi tipi, in parte l'occasione sempre ivi attuale della riproduzione dei pagani. Si dee di fatto convenire che se la ricerca di tipi appropriati al nuovo culto era pericolosa alla pittura nel presente suo tralignamento, assai più erane alla religione, ed al morale effetto delle tavole destinate agli altari, la continuazione di quelli inventati dal paganesimo, nell'imitazione dei quali degenerava l'intera scuola di Bisanzio. Dal venir dunque accolta nelle cristiane officine la massima di san Giustino e di san Cirillo, naturalmente conseguivane l'essere del tutto rimosse da'templi le similitudini di Giove, di Apolline ed altre tali che erano in abborrimento presso i primi fedeli, i quali credean que'simulacri abitazione ai demonii, e custodia agli spiriti immondi.[1] Anzi uno dei

[1] « Habitatio dæmoniorum et custodia omnis spiritus immundi. » (*Ap.*, cap. XXVIII.) L'opinione di Tertulliano esprime la disapprovazione

grandi agenti che allor concorsero a precipitar la caduta della pittura, fu appunto l'esagerazione suggerita da una pietà più zelante che illuminata, per cui consideravasi come empio l'uso d'una cosa, in ragion dell'abuso fattone, cosicchè profana e diabolica reputandosi l'arte in ragione degl'idoli da essa prodotti, diabolico e profano diveniva chiunque la coltivava;[1] il perchè coll'estendersi del principio cristiano sminuivasi d'altrettanto l'artistico. I propagatori di tali idee appoggiavansi ad un detto figurato di sant'Agostino, dichiarante veri demonii gl'idoli pagani,[2] a cui Tertulliano aggiungeva essere il diavolo medesimo che aveva introdotti al mondo i pittori, e gli statuari.[3] Onde fattasi per simili massime eterodossa la

dei Cristiani contro gli artisti che prestavan l'opera loro alla fattura d'alcun idolo, accusandoli d'ardire approssimare al Corpo del Signore, nell'Eucaristia, le stesse mani che avean fabbricato un corpo ai demonii. (*De idol.*, cap. VII.) Figurano di fatto nel Martirologio i nomi di Claudio, Nicostrato, Sinforiano, Castorio e Simplicio, pittori e statuari, i quali soffrirono il martirio anzichè profanare i lor pennelli o scarpelli con rappresentare le figure di Giove e di Venere, di cui richiedeagli l'imperator Diocleziano. (Surius, *in Vita sanct. ab. Ab. Lipom. olim. conscrip.*)

[1] Il concilio di Costantinopoli sotto l'imperator Costantino Copronimo, nel 754, dichiarò illecita l'arte della pittura. (*Concil.*, tomo VII, pag. 254.)

[2] *De la créance des Pères sur les images etc.*, lib. II, cap. VI, pag. 250.

[3] « Artifices statuarum et imaginum et omnes generis simulacrorum diabolus sæculo intulit. » (Tertull., *De idol.*, cap. III.) I pittori e gli scultori erano detti *Fabbricatori d'idoli* e si negava loro perfino il battesimo. Lo stesso Atenagora, quantunque convertito al cristianesimo, avesse abiurato le dottrine del politeismo, mai non volle cedere sull'uso delle immagini; e Tertulliano rinfacciando ad Ermogene la sua professione di pittore, la pose in pari grado d'infamia cogli adulterii di cui lo riprendeva. « Pingit illicite; nubit assidue; legem Dei in libidinem defendit, in artem contemnit, bis falsarius et cauterio et stylo. » (Tert. cont. Herm, cap. I.) Nel conciliabolo tenuto in Costantinopoli l'anno 754, si dichiarò bestemmia ed eresia ogni simbolo visibile di Gesù Cristo, e transgressore dei decreti così della Chiesa come dell'imperatore chiunque non cooperasse alla distruzione delle immagini. Queste si sostennero però in Italia, e Gregorio II scrisse energicamente all'imperatore Leone sul culto loro, il quale fu ristabilito dall'imperatrice Irene; e nel 797 il concilio ecumenico di Nicea condannò le proposizioni emanate ventitre anni prima da Costantinopoli.

pratica pittorica, per poco se ne perdea del tutto la cognizione fra i Cristiani, ne'quali sol riduceasi al breve numero di quelli che da tale opinione dissidevano. Ed a meglio provare quanto orrore inspirassero i dipinti ed i marmi derivati dal mito pagano, e per quante vie si cercasse rimuoverne i credenti, riferiamo alcune leggende di quel secolo che ne dimostrano lo spirito, e che, se non prodigi alle credenze, offrono almen documenti alle meditazioni del nostro.

Scrive Metafrasto essere stata nella città di Gaza una statua di Venere, entro cui, com'anima in corpo, risedeva un demonio, il quale, a gran maraviglia e terror del popolo, erane un dì cacciato da san Porfirio. E aggiunge che al momento in cui, tra vortici di fiamme, bestemmiando, usciane lo spirito infernale, con fortissimo scoppio andava in pezzi il marmoreo simulacro, i cui frantumi uccideano parecchi de suoi adoratori.[1] E Tertulliano parlando d'Ermogene, a ragion da lui detto *pessimus pictor*, perchè con laide figure eccitava altrui alla libidine, narra che, dipingendo questi un'altra figura di quel taglio, gli fosse visto accanto un demonio che colla propria mano reggevane il pennello. Così pure nella storia ecclesiastica di Niceforo Callisto leggesi che avendo un pittore ardito figurare sotto alle sembianze di Giove l'Uomo Dio, eraglisi ad un tratto miracolosamente inaridita la destra.[2] Tali racconti straordinarii, cui doppia-

[1] Metaphr., *in Vita S. Porph. Episc.*

[2] Niceph. Call., *Hist. Eccl.*, lib. V, cap. VI. Cadeva nella stessa sconvenienza Michelangelo Buonarroti, il quale per un error di criterio, perdonabile a chi da marmi greci tutta ripeteva la propria valentia, avendo voluto applicare alla figura del Salvatore, da lui fatta per la Minerva di Roma, l'aspetto e le forme dell'Apollo di Belvedere, aveane, se non la mano, inaridito l'ingegno; mentre mai, come in tal opera, mostravasi egli inferiore al soggetto ed a sè stesso. « E, aggiunge un celebre critico, nulla v'ha di meglio e più sapientemente condotto, ma nulla che sia più uomo e meno

van forza l'ingenuità de' tempi, l'amor del maraviglioso proprio all'umana specie, e più ai popoli orientali, lo zelo de' vescovi, la pietà de' credenti, riuscivan di fatto a remuover del tutto dalle immagini sacre le rimembranze delle pagane, ed a dimostrar la necessità d'annichilare ogni antecedente dell'arte, cancellando dalle sue fatture i tratti d'una bellezza che avea prestata la propria specie all'apoteosi del vizio. Ma l'arte nuova, involata allo splendore che gli ultimi lampi del genio di Fidia e d'Apelle sopra lei riverberavano, trovavasi così repentinamente scossa dagli antichi suoi cardini, collocata in faccia ad un'idea superiore alle sue forze, attorniata da un gran vuoto, scema del principio del bello, invilita da quello del deforme, senza artefici, senza esemplari, senza fiducia, senza inspirazione.

È della mente umana non ritemperarsi in uno studio, quando essa già vi esordì, grandeggiò e decadde; onde quand'anche il principio del bello si fosse protratto oltre nella massima dell'arte, era difficile in tanta fiacchezza d'animi, in tanta corruttela di costumi,

Dio. » (Cicogn., *St. della Sc.*, tom. I.) Durante la lunga atanza da noi fatta in Firenze udimmo narrare parecchie volte da parsona degna di fede, che essendoai un giorno Vittorio Alfieri condotto colla contessa d'Albany a viaitare lo atudio del pittore Saverio Fabre, questi mostrava loro fra le altre una tela ove era espressa la figura dal Salvatore, nella quala egli avaa con impegno adunate le più aquisite fattezze tratte dalle migliori statua greche. Ebbe quell' opera fredda accoglienza dall' Alfieri, che con piglio severo biasimò l' artefice e ne accagionò il criterio, par essersi questi persuaso che dal *bello* pagano potessa emanare il *santo* cristiano; e gli rimproverò di avare insieme confusa la sceltezza dei lineamenti col divino dell' idea. L' errore dal Fabre trovasi frequentemente rinnovato presso i suoi connazionali e più particolarmente nella numerosa clientela Davidica, parchè convinta di poter sostituire la mano al cuore, lo studio alla fede, e usa a ricercar l' inspiraziona religiosa sui gessi delle antiche atatue che popolano l' officina. Infatti tra le figure del Salvatore o della Vergine dipinte in quella scuola avviene di trovarne parecchia di tal regolarità di disegno da potersi dire veri tipi accademici, ma non una sola così inspirata da destare ii menomo senso di pietà nei cuore.

la di lei rigenerazione. Fermo poi essendo il principio opposto, ella divenne impossibile. I destini della pittura cristiana ancor non eran maturi; affinchè quella che dovea aver vita dallo spirito, esistesse, conveniva cessasse quella che l'ebbe dalla materia, la quale cessò di fatto colla massima che l'avea generata, mentre tuttor nel travaglio del concepimento, l'altra protraeva più secoli la propria infanzia, come alla prima era avvenuto.[1]

I tentativi dell'arte nuova dovean essere, e furon lungo tempo insufficienti a creare il prototipo dell'Uomo Dio: e nulla meglio dimostra la deficienza dell'immagine autentica, quanto le varie di lei prove intorno alla fittizia. Alla varietà de' volti, menzionata da Sant'Agostino, poteva notarvisi aggiunta l'incertezza dell'esecuzione, provante la perplessità del pensiero. Sembra che

[1] Corre molta analogia fra lo sviluppo dell'arte pagana e della cristiana, ossia della greca e dell'italica, formanti tra loro i due gran termini che ne marcano il corso fra gli uomini. La greca (attenendosi alle nozioni che hanno verisimiglianza storica) può cominciar da Dedalo: ma, difficile essendo assegnare il tempo in cui questi visse, dee dedursene l'origine dai Dedalidi suoi discepoli, il più antico dei quali era di mille anni anteriore all'era volgare. È certo che dalle descrizioni di Omero, il quale morì 884 anni prima di Gesù Cristo, è evidente che già sin d'allora si coltivavan l'arti e si tessean tappeti figurati a colori. Rimasta essa a lungo in infanzia, incominciò soltanto a lasciar segno durevole di sè nel quadro di Bularco, dipinto 709 anni avanti Gesù Cristo, grandeggiò dalla guerra persica a Pericle; fu sublime da questo ad Alessandro, ove Lisippo chiuse tal periodo, aprendo quello della sua decadenza. Fermata questa un istante da Adriano; innoltrata sotto gli Antonini, crescente sotto Severo, fu estrema sotto Costantino. Il suo periodo dai Dedalidi fino a quest'imperatore, morto nel 337 era stato di circa tredici secoli. Ora assegnando per principio alla pittura cristiana il quarto secolo, in cui, regnante Costantino, cominciò l'immagine di Gesù Cristo a moltiplicarsi tra i suoi seguaci, e facendone primo segno meritevole di menzione le tavole di Cimabue, noi troviamo nell'italiana la lunga infanzia della greca; il suo rapido sviluppo nell'intervallo corso da Masaccio a Michelangelo; la sua sublimità sotto questi e Raffaello; poi la sua decadenza, fermata anch'essa un istante dai Carracci, compiuta dal Cortona e da' suoi; ossia un periodo di tredici secoli, dal quarto al decimosettimo.

volendo sottrarsi al senso, e conscia di nulla aver a desumere dal tegumento corporeo, studiasse ella d'annichilarlo per giunger all'intuizione dell'anima, tanto infralite sono le membra in quelle prime figure.[1] Ed o

[1] Osserva con giustezza un filosofo tedesco, Schlegel, come il loro genio si scostasse dalla classica imitazione della natura, ma avesse l'intima idea d'alcun che d'infinito e d'immortale che dovea lasciarsi indovinare sotto una mortale apparenza. Il corpo umano parea considerarsi da essi come un oggetto d'abbiezione e di miseria, indegno d'essere rappresentato: e così allo studio esterno succedeva l'interno; alla ricerca del modellato, l'indagine del sensivo. L'artefice, trascurando la figurazione plastica, si dedicava esclusivamente a investigare le vie per cui l'anima si rivela allo sguardo, e a seguar le commoventi vicende d'espressione che la pietà cristiana impronta negli atti e sul volto dei suoi eletti; l'umile disprezzo di sè, la carità avida di sacrifizio, la pazienza che vince il dolore, la mansuetudine che vince l'ira, e su tutto l'amore a Dio e all'uomo, perenne nel seguace di Cristo, virtù nate dal cristianesimo che attutiscono il senso e fanno riverberare sulla creatura l'immagine del suo Creatore. Infatti l'occhio di quelle figure primordiali o si abbassava contemplativo come in chi, sotto il velo delle palpebre, sia immerso nel pensiero di Dio; o nel trasporto dell'estasi si sollevava al cielo, schivo di chinarsi alla terra. Ma per giungere ai misteriosi penetrali della fede, e dare in certo modo un'apparenza visibile alle idee astratte della filosofia rivelata, conveniva superare le ardue difficoltà insite in un'esplorazione che oltre alle notizie grafiche, unico mezzo di comunicazione fra il nuovo credente e l'interprete del nuovo culto, imponeva a questo l'addentrarsi nelle oscure profondità della psicologia o della fisiologia insieme unite; manifestazione a cui non si poteva giungere, senza cancellare nell'arte ogni antica traccia; il che dimostra come la nuova non potesse a meno d'errare a lungo nell'indefinito e nel deforme, prima di cingere al capo quella divina aureola che rimase inaccessa all'altra. I voluttuosi ed eleganti modelli di cui la natura avea fino a quel tempo fatta copia al pagano, cessavano infatti d'essere fecondi al cristiano, il quale ebbe anzi a divertirne lo sguardo per indagar nell'interno del proprio cuore il modello intrinseco e incomparabile che v'imprimeva un sentimento superiore alla natura umana. Fu allora che l'idea della misericordia e del perdono nell'essere supremo, contemplata dalla religione evangelica, e sfuggita all'antica filosofia, impresse nuovo carattere alla tremenda figura di Jeova che la Bibbia mostrò attorniata dai fulmini del Sinai, a cui il Vangelo opponeva quella consolatrice del Cristo spirante a braccia aperte nel pietoso riscatto del Golgota. L'arte divenuta in tal modo ieratica si trovò per la natura di sue opere associata all'apostolato cristiano. Uno scopo così santo la glorificò su quella dei Greci, ma la distanza che la divídea dall'epoca in cui questo doveva essere attinto, fu misurata dai secoli. Ciò nondimeno è da considerarsi come un'influenza

fosse influenza della massima di san Giustino o fosse imperizia di quegli artisti, mai non ne furono l'opere degradate da più informi segni. Infatti considerando le figure del Cristo, e della Vergine prodotte in quell'età, vi si rinviene non so che di sinistro nell'espressione che,

morale penetrasse nelle tavole consacrate al culto, fino dai primi tempi del cristianesimo. E ciò che dimostra quanta fosse la sapienza della Chiesa nell'accoglier le opere della pittura e della scultura a ornamento del santuario, è il considerare la profonda impressione che, quantunque rozze e informi, esse destavano non solo nelle moltitudini, ma sull'anima fervorosa e semplice degli stessi Santi Padri, i quali nei loro scritti fecero ingenua menzione dell'aiuto che quelle pie figurazioni davano al progresso del Cristianesimo. Allora il cuore che nulla sentì in faccia al Giove Olimpico o alla Diana Efesia si commosse alla vista d'una Vergine-Madre, e d'un Fanciullo-Dio. E l'umile pastore che era abbietto e contennendo avanti ai re, fu eguale ad essi avanti al Re dei re. Gli annali della primitiva chiesa fanno espressa menzione di quel gran mutamento, e narrano quali inspirazioni allora scendessero nel cuore dell'uomo prostrato appiè degli altari e quivi contemplante ora gli esempi d'umiltà con cui la grandezza dell'Eterno celavasi sotto l'abbiezione dell'uman velo; ora il Creatore di tutti i tesori della terra ignudo e derelitto in una capanna; ora il Re dell'universo, che crocifisso fra due ladroni, invocava il divin perdono agli stessi suoi uccisori. Quante volte a tal vista s'estinse l'odio nel cuore più mortalmente offeso! Quante volte dalla mano già levata a ferire caddè il pugnale della vendetta! E quell'istesso che, simile al Tiranno di Fero, già adorava la spada omicida (*), corse all'uscir dal tempio fra le braccia del proprio nemico, perchè, non uccidendo ma perdonando, egli faceasi imitatore del Dio che adorava. San Gregorio, commosso alla vista d'un *Sacrifizio d'Abramo*, dice di non aver potuto raffrenare il pianto nel contemplare una tavola che gli poneva sì efficacemente sotto gli occhi la storia: « Et sino lacrymis transire non potui, cum tam efficaciter oh oculos poneret historiam. » (*Acta secundi Concil. Nicens.*) San Basilio confessa che i pittori operavano coi loro quadri quanto i sacri oratori colla loro eloquenza. (*Homel.* XX.) E lo storico Cedreno riferisce che il monaco Metodio di Tessalonica, vivente nel nono secolo, essendo stato chiamato da Bogori, re de' Bulgari a dipingere una sala della reggia, con ordine di rappresentarvi un soggetto terribile, conforme al feroce carattere di quel barbaro, ed avendovi espresso il *Giudizio Universale*, eccitava in lui tanto spavento che, abiurando il culto pagano, volle essere instruito nelle verità evangeliche, e ricevere il battesimo.

(*) Alessandro, tiranno di Fere, consacrò, a dir di Plutarco, la lancia con cui egli aveva ammazzato Polifonte suo zio, e avendola coronata di fiori e cinta di sacre bende, le offrì un sacrifizio come a divinità, chiamandola *Tychon*, vale a dire fortunata.

aggiunto alla ruvidezza del lavoro, le fa altrettanto lontane dalle aggraziate idee dell'Angelico, del Perugino, e di Raffaello, quanto le informi betilie di Sanconiatone erano dai marmi più perfetti della Grecia. Una scuola numerosa di monaci pittori [1] chiamati *gli Ascetici di san Basilio* perchè traean la vita ne' suoi cenobii, parve allora sorgere appositamente per volgarizzare le nuove forme attribuite ai tipi sacri. Bocche atteggiate a sconforto, occhi torvi, austere o meste fisionomie, [2] macchiaron gli ultimi periodi della pittura greca, quai segni convulsivi della di lei agonia, e ne protrassero le sinistre espressioni attraverso le serie di rozze età che dalle opere bizantine corsero fino a quelle di Cimabue. Si direbbe che i pronipoti dei primari manifestatori del bello, solo intendessero a pareggiarne la fama nel deforme, o che, corrotti e barbari come erano, non sapessero esprimere nei volti una soavità di cui mancava fra essi l'esemplare; cosicchè molte furono le generazioni d'uomini che s'inchinarono avanti all'effigie di Maria senza ch'ella mai volgesse loro uno di quegli sguardi miti, uno di que' sorrisi amorevoli, con cui Giotto ed i suoi facean poi lieto il decimoterzo secolo. Di tale infimità di fattura, e mestizia d'aspetto, furon contrassegnate le figure della Vergine, che ebber fama nei primi tempi del cristianesimo; quella d'Edessa in Mesopotamia, di Seynai presso Damasco, e di Didinia in Cappadocia, di Sosopoli

[1] Appartenevano a quest' ordine il pittore Lazzaro che l' imperatore Teofilo, iconoclasta fanatico, fece tormentare crudelmente per punirlo di riprodurre, come faceva, le immagini da esso distrutte; il monaco Metodio che da Costantinopoli portava l' arte sua nella Bulgaria; come Tuthilon nell' Allemagna, Modalulfo nella Francia ec.

[2] Simile a quella a cui alludeva Lucano nel terzo libro della sua *Farsalia*:

. . . . Simulacraque mœsta Deorum
Arte carent cæsisque extant informia truncis.

in Pisidia, di Filerme in Cipro, e la celebre immagine d'Antiochia, venerata da sant'Alessio, da san Basilio, e da san Germano patriarca di Costantinopoli.[1] Apparteneva al medesimo tipo quella che, secondo un'antica tradizione della contrada, inauguravasi la prima in Italia nel mosaico eseguito da un artista greco sulle pareti di Santa Restituta in Napoli,[2] figura ove, ai difetti inerenti al disegno, accoppiavasi la nerezza etiopica delle carni, ultima nota dell'abbassamento a cui la natural decadenza, aggiunta alla formola adottata, avea ridotta la scuola bisantina. E ciò che meglio prova non doversi all'imperizia, quanto alla massima, attribuire tale deformità e malinconia di volti, si è il notare come nelle prime opere prodotte all'epoca della gran rinnovazione, e che segnarono il transito della pittura greca alla cristiana, del tutto opposte si rinvenissero le fattezze verginali, apparendo in esse il germe di quelle idee, che perfette nei contorni, soavi nel colore, varie nel sentimento divennero più tardi la gloria del pennello italiano. In tali immagini, che appartengono ai primi giorni della chiesa, e segnatamente in quella d'un sarcofago del Museo Vaticano, e del cimiterio di San Calisto, citate dal Bottari,[3] vedevasi il volto della divina madre in tutta la bellezza del virgineo pudore, cui cresceva decoro il vestiario delle matrone romane, il *flammeo* che le velava la fronte, il trono su cui sedeva; rimembranze etniche dell'esordiente pittura cristiana, in cui pur traspariva il pio intento che moveala ad ornar coi doni dell'avvenenza e della ricchezza il simulacro della Regina del Cielo. Ma a misura che nei lineamenti del Cristo andava prevalendo il precetto ascetico del deforme, e che alla pietà dell'ar-

[1] Callier.. *Hist. gén. des ant. sacr.*, tomo VIII.
[2] Rogiss.. *Descr. de l'Italie*, tomo III, pag. 79.
[3] *Pitt. e Scult. sacre*, tomo I e III.

tefice pur univasi la di lui ignoranza per esagerarlo, crescendo in esso, colla desuetudine, l'inabilità a produrre il bello, andò pure sformandosi nelle statue, nelle tavole e nelle monete la pietosa espressione di Maria, il cui volto, da amabile mutatosi in severo, sempre più parve ottenebrarsi a misura che si facea più densa la caligine della barbarie. Durante quel disastroso periodo giungeva la pittura a tale abbassamento, che le figure da essa prodotte verso l'ottavo secolo, appena aveano umana forma,[1] e prevalendo a quel tempo nei popoli d'Europa la credenza che sull'uscir del decimo, sarebbe il fine del mondo, cessò nella generale trepidazione ogni esercizio dell'arte, la quale già andavasi appressando al tempo che da Dio era stato prefisso al suo risorgimento.

Nel considerare il processo della scuola bisantina abbiamo osservato come il germe spirituale insterilito dalla corruzione dell'uomo, non giungesse a fecondarne l'ingegno nei giorni che furon primi alla pittura cristiana, ultimi alla greca. Al ritemperarsi della specie nel lungo e sanguinoso rinnovamento vandalico, essendosi con nuova energia sviluppati gli istinti dell'anima, ed in

[1] Non andò esente da tal carattere di deformità il ritratto dell'istesso imperatore Carlomagno, quantunque si debba supporre che venisse fatto da uno dei migliori artefici di quell'età. Quei segni d'un'estrema decadenza mostravansi anche più deplorabilmente improntati nei mosaici, che a quel tempo deturpavano le pareti della chiesa di Santa Prassede in Roma: se ne ha un altro saggio molto singolare nella miniatura della *Crocifissione* serbata fra le pergamene dell'Archivio nella Primaziale di Pisa, opera dell'ottavo o del nono secolo. Trovavasi allora il pittore spesso ridotto a spiegar colla penna il soggetto che non aveva saputo definir col pennello. In un codice del Duca di Hamilton, appartenente al secolo undecimo, se ne rinvengono molti esempi. Sotto un cacciatore, quivi rappresentato in un paese selvoso col falcone in pugno, si vede scritto *Iste auselat:* sotto un suonatore di flauto ove il suono è espresso ingegnosamente in un fumo che esce dallo strumento *iste flaibolat:* sotto un uomo ed una donna che si abbracciano *isti se basant;* e si dee convenire che la grazia delle figure corrisponde perfettamente all'eleganza della latinità.

lei rifermentando quel bisogno d'ideale che è inerente alla nobile sua natura mal paga ai limiti del vero, ricominciò la lotta gigantesca dell'immaginazione col pensiero dell'infinito. Avea la Grecia antica abbassato l'occhio alla terra; la moderna Italia lo alzò al cielo. Distrutto, come idolo infranto, il profano elemento, lo spirito dell'artefice era stato per lungo intervallo assorto in profonda meditazione fra le rovine del passato e l'abisso dell'avvenire. Nell'atto di svelare la faccia di quello, cui *null'uomo può vedere e vivere,*[1] ei parve come colpito da terror sacro a tanto ardimento, e si fermò a mirar da lontano la nube ove spaziava, come un dì sul Sinai, la tremenda forma che alla man del mortale era ancora inaccessa. Ben si ravvisa aver egli tutta adunata la propria virtualità per sorgere al concetto del *Dio nascosto*, il quale doveva elevare alla sua immagine un'arte ancor materiata nel fango. Le tavole bisantine, da cui si tristamente oscuravasi l'origine della pittura cristiana, erano da paragonarsi a quei neri vapori che spesseggian talora sull'orizzonte all'alba d'un bel giorno, ma che spariscono al primo affacciarsi del disco solare. I divini volti del Salvatore, e della Vergine che, al tramontar dell'arte greca, eransi quasi irrigiditi nell'informe loro monotonia, parvero rianimarsi al primo spuntar dell'italica, e sorsero sul suo cielo a reggerne il corso e farsi guida a nuova inspirazione. Una voce santa e rigeneratrice levavasi allora in mezzo ai popoli dell'occidente, ed avea rimbombo nei templi e nelle officine. Uno dei più sapienti dottori della chiesa latina, san Girolamo, insorgendo contro le massime adottate dalla chiesa greca, facea solenne richiamo sull'abbiezione attribuita da san Giustino e da Tertulliano alla figura del Cristo. Avvalo-

[1] Tradizione giudaica citata dal Basnage, *Hist. des. juifs.*, lib. VII, cap. XV.

ravano l'asserzione di San Girolamo due altri padri egualmente venerabili per pietà, autorevoli per dottrina, sant'Ambrogio e sant'Agostino. Concorreva questi alla rinnovazione iconica di quella primaria figura del culto col presidio di sua potente dialettica, fermando in assioma fisiologico religioso generarsi la deformità così morale come organica dal peccato, causa attuale di tralignamento nelle umane razze. Diceva il dotto e santo pontefice esserne perciò a ragione andato scevro il corpo del figliuolo di Dio; aver esso dovuto mostrarsi al mondo in tutta la perfezione che appartenne all'uomo quando, ancor vestito colla stola dell'innocenza, abitava in Eden.[1] Un altro forte campione moveva ad un tempo in difesa della stessa causa dall'Oriente. Fattosi capo d'una reazione in Costantinopoli, san Grisostomo, aderiva anch'esso al parere della chiesa latina: invocava la tradizione popolare mantenutasi in quella contrada sulla figura del Cristo: affermava essere state, insaziabili nell'ammirarne la bellezza, le turbe comitanti della Galilea. Anche san

[1] « Si Christus, qui homo factus est, habuit originale peccatum, nulla imagini Dei pravitas dominetur ingenita. » tomo XIV. pag. 1682.) S. Aurelii Angustini Hipponæ Episc. Oper., Venetiis 1768. In quarto. Edit. 2ª apud Io. Bapt. Albritinm. E san Girolamo: « Certe fulgor ipse et maiestas divinitatis occultæ, quæ etiam in humana facie relucebat, ex primo ad se videntes trahere poterat aspectu » (in Matth., lib. IX) così San Grisostomo *in Psalm.* XLIV.

Di tale inspirazione si risentirono non solo i poeti ma gli stessi più profondi filosofi di quella contrada nella formazione delle varie loro teogonie, e cosmogonie. Platone, il cui sistema gli meritava, per la sua sublimità, il titolo di *divino*, si era limitato al concetto d' una divinità che avea bensì ordinato, ma non creato l' universo (Tim. et Diog. Laert. III.). Aristotele aggregatosi a quell' ordine d' idee avea aggiunta una catena esistente fra gli esseri, per cui, risalendo d'azione in azione, si era sollevato ad un principio motore, senza ben definirlo (Aristot., *De Gen. An.*). Zenone pretese l' universo formato dalla sua propria energia (Laert., lib. V.). Epicuro lo fece sussistere da tutta l'eternità (Cic., *de Nat. Deor.*). L'idea della materia trapelava nei più alti concetti dell' uomo, quand' era in balia di sè stesso.

Gregorio di Nissa, uomo di sacre e di profane lettere, validava colla propria l'opinione di que' padri venerandi sulla bellezza del Messià, asserendo che questi solo avea velato di sua divinità quanto era necessario a non offuscar lo sguardo degli uomini.[1]

Tale era l'origine prima della grande idea rigeneratrice, anzi genitrice della pittura italiana; l'aggiunzione del bello morale al bello fisico, che era limite alla greca. Conscia questa della propria insufficienza nel rappresentar l'uomo, finchè limitavasi ad imitar soltanto ciò che di materiale ha la di lui natura, trascurando quello per cui veramente egli primeggia fra gli esseri, cimentavasi in varii tempi, e con successivi esperimenti, alla difficile evocazione delle anime sui volti; ma straniera al concetto della perfezione morale nata dal solo cristianesimo, ella dovette restarsi alle sensazioni, o ai sentimenti che appartengono o agli organi o ai naturali impulsi della specie. La bellezza morale fu ignota ai Greci, perchè fu ignota al paganesimo.[2] L'anima rimase come

[1] Fra i documenti che concorrono ed attestare le sovrumana bellezza che splendeva nella fignra del Salvatore, non dobbiamo omettere la famosa lettera dl Lentulo al Senato di Roma, che in oggi si conserva nellà Biblioteca Imperiele di Parigi. Fn da taluni posta in dubbio la sue autenticità senze che mai siesi potuta provare apocrifa.

[2] Le statue di Lisippo, di Fidia, d'Alcemene e degli eltri Greci, furono la sublimazione delle forma corporee. Il loro studio ordinariemente intento ad atteggier la bellezza al carattere delle pessioni, non giunse a prodnrre se non il diletto della voluttà, o le maraviglie del colossale: e tale doveva essere l'estremo limite d'un'inspirezione emanata dalla materia. Infatti richiamendo ella mente alcune fra le circostanze che originarono i capolavori di quegli ertefici si riconosce ever eglino operato sotto l'impulso esclusivo del senso. Ateneo ci racconta che Apelle deduceva le Venere Anadiomene dalla meretrice Frine, quendo, ignuda le nivee membra e sparsa le chiome, si bagnave nei flutti dell'Egeo egli occhi di tutta la Grecie (lib. XIII); avventura che da Plinio fn ettribuita à Campaspe, concubina d'Alessandro. (lib. XXXV) La celebre Laide fu lungo tempo il modello da cui i pittori e gli scultori trassero le perfezioni delle loro dee. Prassitele scolpiva la Venere Gnidia sulle fattezze della cortigiena Cratina. Si accerta che Socrate rinvenis-

un embrione cattivo nel corpo, mentre le forme di questo toccaron l'apice del bello. Niuno certamente giunse

se nella vaga Teodota le bellezze da lui espresse nel gruppo delle Grazie. Non menzioneremo, come troppo noto, il fatto di Zeusi colle fanciulle crotoniati. Pausia era inspirato dalla giovine Glicera, tessitrice di ghirlande; Arellio dalle donne più dissolute di Roma, che sfacciatamente collocava fra i numi di Olimpo. Altre volte era un atleta abderitano, o un doriforo, adolescente di belle forme, atto alla milizia come alla palestra, che nelle perfette loro proporzioni offrivano quanto era bastevole a rappresentare gli eroi ed i semidei. Alcibiade stesso acconsentì talora a servir di modello per le statue di Mercurio, e tanta erane la bellezza, che gli scultori concorrevano a gara a farne studio. Così Demetrio Poliorcete, in cui tanta era la dignità dell' aspetto che niun artefice potè mai paragonarla, poichè il carattere del suo volto era grave, terribile, ed ilare a un tempo stesso, e nelle sue fattezze giovanili e feroci appariva un sembiante eroico inimitabile, ed una maestà reale. (*)

Ma per quanto fossero siffatte opere plasticamente o graficamente perfette, esse non erano atte a destare un sentimento religioso nel cuore; nè giunsero ad esprimere altro che la maestà, quantunque l'ingegno che le creava ve la sapesse innalzare fino all' estremo limite dell' umano. Infatti, benchè i poeti abbian più volte decantati i numi dell' Olimpo, mai, dalla maestà in fuori, altro pregio non seppero immaginare per divinizzarli alla vista degli uomini. Essi non gli potevano rappresentare nè virtuosi, nè benefici, nè pietosi ai lor mali, e perciò dovettero, conformemente ai dettami mitologici, esprimerli voluttuosi, iracondi, raggiratori, vendicativi, atti a divinizzar le passioni che tutte ebbero in essi e per essi emblema e altari, mentre sola dimenticata era la virtù. Tentarono però imprimere talora nell'aspetto dei numi l'idea delle qualità di cui dovevano essere il simbolo. Ovidio parlando del sommo Giove, si limitava a dichiararlo di aspetto reale: *Jovis est regalis imago* (*Metam.*, lib. VI), e tale si mostrò nel tempio di Olimpia. E ciò che meglio dimostra avere gli antichi insieme confuso il maestoso col divino, è il notare come Filostrato, volendo dare maggior rilievo alla figura di Agamennone (Antiloco, lib. II), la disse appariscente per certa maestà divina, mostrando così il limite da cui era circoscritto il suo pensiero, che, riferendosi ad un semplice mortale, non poteva evidentemente se non avere inteso ad esprimere con qualche enfasi la dignità di re. Apulejo, applicando a Giunone la medesima idea, scrisse che ella procedeva coll' augusta dignità di tutto il suo nume « Se se Juno cum totius sui numinis dignitate præsentat. » Infatti la Giunone d'Argo potea dirsi il prototipo della bellezza matronale; nella Pallade d'Atene trionfava il sim-

(*) « Demetrius forma et faciei venustate adeo mira atque excellenti fuit, ut » plastes vel pictor exprimere nullus imaginem ejus posset. Eadem enim venu- » statem, et gravitatem, terrorem, et hilaritatem habebat, confusaque erat cum » juvenili et feroci vultus aspectu pæne inimitabilis quædam species, et majestas » quædam regia. » (Plut. in *Demetr.*)

mai a superarli nella finezza d'espressione che rileva le più recondite qualità dei corpi: nel Vulcano d'Alcamene, benchè vestito ed in piedi, riconoscevasi come egli zoppicasse, senza che perciò ne fosse l'opera fatta in verun modo deforme: [1] l'Oplitite o atleta armato, di

bolo della sapienza; nella Venere Urania quello del genio, ed essa era sì diversa dalla madre d'Amore, che era vietato agli uomini entrar nel suo tempio (Pausan., lib. III); Mercurio era figura allegorica dell'eloquenza; Marte, del valore. In altri si esaltavano i pregi corporei: nell'Ercole di Mirone la forza; nell'Apollo di Prassitele la perfezione virile; nella Diana d'Efeso l'agilità; nell'Ebe la gioventù. Allora soltanto ebbero quegli artefici facoltà d'infondere un concetto virtuoso nelle opere della pittura e della statuaria, quando il loro animo s'infervoriva agli eroici esempi di devozione alla libertà e all'indipendenza della contrada nativa, che illustrarono gli annali della Grecia. L'amor della patria fu la vera religione de'Greci creduta con pari entusiasmo dall'ilota, dall'uomo libero, dal patrizio, dal filosofo.. Se all'arte greca fosse stato possibile superar la materialità inerente alla propria indole, avrebbe bastato a tal metamorfosi la sublime parola pronunziata da Platone a cui la suggerivano gli scritti di Pitagora: « Nulla essere più somigliante a Dio che l'uomo virtuoso (*In Theact.*, lib. II.). Ma il politeismo essendo per natura l'apoteosi del vizio, il divino, che gli è opposto, non potea manifestarsi nelle sue raffigurazioni; esso si manifestò in quelle ov'era adombrata la virtù che gli è affine; e solo allora s'incarnò nell'arte, quando la bellezza morale vi s'accoppiò alla fisica. Importa però notare come, ad esprimere la bellezza dell'anima, fosse necessario all'ingegno umano il moltiplice conato delle generazioni e dei secoli, mentre poco tempo bastava a perfezionare quella della forma. Infatti accenna la storia che l'arte greca trapassava con volo immediato e quasi incomprensibile dalla nascita alla virilità sollevandosi di tratto dall'Ercole d'Elada al Giove di Fidia, e dal Giove d'Agelada alla Giunone di Policleto, colla stessa proporzione di progresso osservata nella tragedia fra il *Prometeo* d'Eschilo, e l'*Edipo* di Sofocle, mentre al contrario quando si trattò non già di lusingare un senso fisico, ma d'eccitarne uno morale, quale spazio non corse dalle primitive immagini del Messia fatte dai gnostici, fino a quella dell'Eterno creata da Raffaello? Cosa anche più degna di considerazione è la differenza importante fra l'ordine seguito dall'arte etnica e l'arte cristiana nel rispettivo loro accrescimento. La prima studiosa soltanto della bellezza nella forza o nella voluttà, trasse la perfezione della materia dall'imperfezione dell'anima. L'altra invece fece emergere la perfezione dell'anima dall'imperfezione della materia.

[1] « Athenis laudamus Vulcanum eum quem fecit Alcamenes, in quo stante, atque vestito, leniter apparet claudicatio non deformis. » (Cic., *De Nat. Deor.*, lib. I.)

Parrasio, pareva sudare; un'altro anelare; il Supplicante d'Aristide tramandar la voce;[1] Naucero esprimeva con verità l'ansia di un lottatore; Apelle e Ctesilao gli ultimi aneliti de' moribondi; Pittagora un ferito, cui gli spettatori riconoscean sentir violentemente l'acerbità del dolore.[2] Scrivono Cicerone e Valerio Massimo,[3] essere l'istessa balbuzie di Demostene stata riconoscibile nell'atto della bocca sopra la di lui statua. L'ingegno di quegli artefici elevossi altresì fino alle rivelazioni dei sentimenti che commuovono, o perturbano l'animo. Aristide era quello che ne improntava i primi segni nelle sue pitture. Parrasio, tenendogli dietro in tale studio, valeva nel rendere l'innocente semplicità dell'infanzia; Nicearco esprimea la malinconia, Antifilo il timore, Mirone l'ammirazione, Teodoro la meditazione nella figura di Leonzia meretrice, e seguace di Epicuro. Nel famoso gruppo di Papirio la curiosità donnesca, apparente sul volto della madre, la malizia, l'ironia, la dissimulazione su quello del giovinetto, furono celebrate da tutta l'antichità. Giunti all'espressione del sentimento, mancò loro un passo di più nelle vie dello spirito, per cui avrebbero toccato al santo. Ma quel passo misurava tutta la distanza che è dalla terra al cielo. La sola forza dell'uomo non era bastante a farlo. Vollero però taluni tentarne la prova, Apelle, Beda, Eufranore, Stenide statuarii, e Apollodoro pittore, cercarono rappresentare il sentimento dell'adorazione in figure femminili e sacerdotali, ma con carattere assai diverso da quello che venne ideato da Raffaello e dagli altri sommi Italiani; e si risentì della materialità del culto che lo inspirava. Nè sol-

[1] « *Supplicantem pœne cum voce.* » (Plin., lib. XXXV.)
[2] Plin., lib. XXXIV, cap. 8.
[3] Val. Max., lib. VIII, cap. 7 *in extern.* — Cic. *De Divin.*. lib. II, cap. 46.

tanto il sentimento, ma ne fu senza dubbio diverso l'atto medesimo; mentre sappiamo da vari antichi scrittori che trattaron di siffatte materie, che il modo di adorazione praticato presso i Romani consisteva nel portar la mano alla bocca, e far un giro della persona.[1] E se era tale presso quei popoli, potè per conseguenza esser vario fra' Greci. La storia dell'arte c'informa come Eufranore si fosse elevato fino a scolpire la statua della *Virtù*, e Zeusi avesse dipinto il *Pudore* nella sua Penelope. Ma quale potè essere il carattere dell'una e dell'altro presso una nazione ove Aristotele dichiarava questo esser qualità pregevole negli adolescenti, non negli adulti,[2] ove Platone dannava la verginità, e proclamava la comunanza delle donne, e ove l'impudicizia assumea dall'esempio degli Olimpici un carattere religioso? Fidia che nella statua di Giove aveva tentato poggiare all'altezza del nume onnipotente, avea derivata la grandiosità del proprio concetto dal bello e dal colossale insieme uniti. Ma quantunque nell'eburneo simulacro d'Olimpia trasparisse la maestà di quello il cui sopracciglio facea tremar gli uomini e i numi, quale fra i più caldi ammiratori dell'antichità avrebbe in tale statua potuto riconoscere il Dio vivente? La prima delle virtù esclusivamente riserbate al cristianesimo è l'umiltà: Dio solo fa gli umili.[3] Tutte le dottrine dell'uomo, da Platone fino a Kant, non partorirono che l'orgoglio. Il gentilesimo non ebbe pur l'idea dell'umiltà, perchè questa virtù consiste in un'abnegazione di sè, contraria all'amor proprio. Infatti ella non fu mai, nemmen sotto forma allegorica, espressa in veruna delle opere lascia-

[1] Dexteram ad os referre, et totum corpus circum agere. » (T. Liv., lib. V, cap. 21. — Plin. lib. XXVIII. — *Apul. in Apolog.*)

[2] *Ethic. ad Nicom.*, lib. IV, cap. 9, edit. Wech, 1577.

[3] Lacord., *Confér. de Notre-Dame*, tomo II, pag. 56.

teci dall'arte pagana. Ora si deve riconoscere essere assolutamente conforme alla natura delle cose che una virtù per cui la filosofia cristiana sovrastava di tanto a quella degli etnici, e che tutte alterava le antiche relazioni morali fra uomo ed uomo, venisse a formolarsi nella sua più sublime espressione sul volto di Quello il quale celava l'onnipotenza e la santità del Creatore sotto la fragilità e la colpa della creatura, onde fosse bastevole la deficienza di tal carattere nel *divino* pagano, perchè la sua rappresentazione anche la più perfetta applicata al vero culto, vi rimanesse inefficace a commuover gli animi, e ad innalzarli all'infinito.

Ma fu appunto da quell'appassionata e ansiosa ricerca a cui spingea le menti la necessità di dare una configurazione ai tipi ispirati dal cristianesimo, che in quel primordio della sua pittura venne a generarsi una crisi fatale per cui essa fu travolta in una serie d'abusi che ne deturparono alcun tempo la nobile essenza. Era universal convincimento di quegli artefici dover la pittura a cui aspiravano, anzichè arrestarsi, come la pagana, a perfezionare la bellezza corporea, tentare d'esprimere la incorporea, valendosi del visibile a manifestazione dell'invisibile, e dello studio del bello facendosi una scala alla rivelazione del santo. Se non che al momento di sottrarsi al dominio dei sensi per spaziare in quello delle anime, un impulso, lodevole nel suo principio, ma assurdo e sregolato ne' suoi modi, fece smarrire all'arte le proprie vie, e l'avvolse in oscure ed intricate ambagi, che frapposero nuovi indugi alla sua rigenerazione. Dalla necessità in lei inerente d'allontanarsi dall'espressione dei simulacri greci e d'evocare sulla figura del Cristo e della Vergine le virtù adorabili, che ne dominaron l'essenza, generossi allora nella pratica officinale un abuso che, unito al-

l'inettitudine della mano, minacciò niente meno che di cancellare del tutto le tradizioni tramandate dalla greca antichità. Per farsi interprete della spiritualità del dogma e rivestire le proprie opere di quel significato morale che meglio le appropriava al culto, venne essa, e massime nella scuola bisantina, al punto di denaturare il proprio linguaggio, come nella filosofia aveano fatto gli stoici, poi gli ecclettici, e con essi gli scrittori pagani, ebrei e cristiani della scuola d'Alessandria, cosicchè il segno grafico giunse a più non esprimere se non un senso estraneo alla propria configurazione. Una tale tendenza a subordinare la forma organica al senso mistico, venendo a svilupparsi in un popolo già per propria natura inclinato alle sottigliezze dell'ingegno, viemeglio concorreva a introdurre nelle tavole ieratiche le più riprovevoli sconvenienze, cosicchè esse erano divenute a poco a poco oscuri enimmi o chimere simboliche, ove le più astratte speculazioni della cristiana teologia, adombrate da una immaginazione petulante, traduceansi sotto il pennello in mostruosità contrarie ad ogni ragione, impenetrabili ad ogni intendimento.[1] La solleci-

[1] I tentativi di que' primi artefici per manifestare simbolicamente le mistiche qualità di un Dio uno e trino, si risentirono talvolta della rozza ingenuità di quei tempi, e meritarono il biasimo della Chiesa. Il P. Interian de Ayala, parlando di quelle statue in cui la Trinità di Dio era dichiarata da una figura avente tre fronti, così scrive: « Jam supra meminimus absurdæ prorsus ac monstruosæ imaginis Trinitatis, ut pessimi pictores volunt sacratissimæ; in qua uno vultu complectuntur tres nares, tria menta, tres quoque frontes etc. » Il Bellarmino ne accennò in tal genere una anche più sconvenevole: « Nec tolerandum est quod pictores audent ex capite suo confingere imagines Trinitatis, ut vere pingunt unum hominem cum tribus faciebus, vel unum hominem cum duobus capitibus, et in medio eorum columbam. Hæc enim monstra quædam videntur, et magis offendunt deformitate sua, quam juvent similitudine. Unde etiam ministri in suo opere contra Trinitatem collegerunt multas formas imaginum Trinitatis, et eas tamquam monstra quædam, accurate depictas ridenda proponunt: eas vocant Cerberos, Geriones, Janos trifrontes, monstra et idola; quibus certe blasphemandi occasionem pictores nostri dederunt. »

tudine, con cui la Chiesa interveniva allora di nuovo a richiamar la pittura sul retto sentiero, fu da annoverarsi fra i ricordi più memorabili dell' influenza che dall' una venne sopra l' altra esercitata. Il concilio quinisesto di Costantinopoli, adunatosi nel 692, intendendo a promuover la riforma delle sacre immagini, rivestiva di tutta la sua autorità una prescrizione che, adottata dal culto e dall' arte, diveniva ad un tempo canone ecclesiastico e pittorico. Ordinava il capitolo LXXXII di quel sinodo che in tali opere dovessero la grazia e la verità andar sempre indivise, affinchè, nell' imperfezione inseparabile da ogni umana cosa, si rappresentasse il meglio possibile allo sguardo ciò che fu per sua natura perfettissimo, e la figura del Cristo fosse quindinnanzi dipinta, non più sotto l' emblema dell' antico agnello, ma in tutta la bellezza con cui il Dio che era venuto a cancellare i peccati del mondo avea rivestita l' umana forma durante il suo soggiorno sulla terra. Le decisioni di quel Concilio, applicate all' Italia in un tempo assai posteriore, perchè più tardi erasi nella nostra contrada spiegato l' abuso che la Chiesa tendeva a reprimere, v' ebbero soltanto effetto verso il principio dell' ottavo secolo, quando Giovanni VII, greco d' origine, veniva promosso alla sede pontificia: la forza collettiva emanante da un' assemblea, la cui sentenza era dal Papa stesso ratificata colla sua autorità, produsse sugli spiriti un convincimento, che in capo a lunghi e laboriosi conati dovea su tutte le altre far primeggiare la pittura italiana nella più difficile delle manifestazioni.

A misura che s' appressava l' ora assegnata al rinascimento dell' arte, sembra che le superne influenze, da cui se ne maturavan le sorti, assembrassero intorno a lei tutti gli elementi che doveano partorir la sua grandezza. Gli scritti di san Giovanni Damasceno sopra le

immagini, e particolarmente su quelle del Salvatore, congiunti a quelli di papa Adriano I, la cui importanza religiosa, politica e letteraria era grande in Italia, v'infervorivano con virtù novella le riforme promosse in anteriori tempi da san Girolamo, sant' Ambrogio e sant'Agostino, e più tardi da Giovanni VII; e per loro mezzo sempre più volgarizzavasi la pia credenza di cui essi erano stati principali propugnatori. Ma fu nella stessa vigilia del benaugurato risorgimento, ossia verso la metà del secolo XII, che, all' accento facondo di san Bernardo era dato porre finalmente un termine ai lunghi contrasti, con cui la Chiesa latina e la greca avean mostrate le proprie divergenze sul carattere da attribuirsi ai due principali simulacri del culto cristiano. Dai romiti cenobii di Chiaravalle intonava il santo anacoreta un cantico di gloria al Figliuolo di Dio, la cui bellezza diceva aver superato quella degli angioli e fatta l' ammirazione degli spiriti celesti.[1] Tali solenni parole, emanate da una misteriosa rivelazione, pronunciate dal labbro autorevole di quello la cui alta sapienza era guida al pontefice ed al secolo, scendeano in mezzo alle nazioni come venute dal cielo. L' udivano gli artefici, ancora adombrati dall' enimma bisantino, e ritemperando l' ingegno in quella sublime inspirazione, si preparavano ad esplorare una via fino allora intentata. E così, per la costante opera della Chiesa latina e di quelli fra i suoi padri che per dottrina e santità più in essa rifulgevano, s' incarnava nel suo seno la massima creatrice dell' arte italica, e si dissipavan, quai larve notturne a raggio di sole, le estreme reliquie della greca. E se l'effetto del nuovo principio artistico-religioso non fu im-

[1] Em. David. Disc., pag. 67. — San Bernardo, in altro luogo, dice essere stata oltremodo soave la voce, e bella la figura di Cristo: *Cujus nimirum vox suavis, et facies decora.*

mediato sui destini della nuova pittura, ciò si deve attribuire all' essere in quei giorni tutta l' attività delle menti stata volta al conquisto della Palestina, quasi che appena terminate le irruzioni dei barbari in Europa, dovessero, per una sorta di reazione, cominciar quelle dei suoi popoli in Asia, i quali levatisi in armi, come un solo guerriero, parvero pel corso di molte età animati da un medesimo spirito, e spinti da una volontà unanime ad un' impresa ove milioni d' uomini, di donne e di fanciulli fornirono milioni di martiri. Era questo l' ultimo ostacolo che, nelle vie della Provvidenza, dovea frapporsi al rinascimento della pittura cristiana sulla terra destinata alla sua gloria.

Infatti, quando, coll'infelice caso di Damietta, alfin veniva meno quel bollore degli spiriti che tutti gli preoccupava in un' idea santa e generosa, l' atto di riedificazione sociale, operantesi generalmente in Europa, imprimeva nuova direzione all' attività e al fervore delle masse. Il genere umano toccava allora ad uno de' suoi momenti più vitali. Calmati quei moti fanatici, e fervendo concentrata nel proprio seno l'energia dei popoli, si dedicaron essi al miglioramento della civil condizione. I tesori dell'Asia, trasferiti in Europa, vi svilupparono il bisogno di coltivare le arti che infiorano il consorzio, e le scienze che doppiano le facoltà dell' uomo. La civiltà, la ricchezza, il commercio, unirono il lor concorso ad abbellir di sontuosi edifizi le metropoli, le province, e quel bisogno intellettuale dell' uomo che lo inchina all' imitazione del reale e dell' astratto, cominciò a volgarizzarsi, ed a brulicar più attivamente nelle moltitudini. L' ammirazione eccitata nei Crociati dai monumenti architettonici dell' Oriente, gli spinse, al lor ritorno dalla Terra Santa, ad emularne la magnificenza. L' amor del municipio invadendo gli animi, ognuno

volle sopravanzar l'altro, e il duomo o la basilica divenne allora in ogni metropoli italiana la più sensibile manifestazione della gloria patria. È fatto autorevolmente dimostrato dagli scrittori, essere state quasi innumerevoli le chiese e i monasteri che sorsero tra l'undecimo e il duodecimo secolo. L'Italia, che manteneva più frequenti le sue relazioni coll'Oriente, consacrò le dovizie ivi acquistate col commercio, o conquistate coll'armi, all'erezione di sacri edifizi, ove le spoglie dei Musulmani ovunque si trasformavano in colonne marmoree nelle navate, in candelabri d'oro sugli altari, in preziose gemme negli ornamenti sacerdotali. I Pisani, fra gli altri, cedeano all'imperatore Giovanni Comneno parecchie città dell'Asia Minore, a condizione che col proprio erario ei sovverrebbe all'edificazione del palazzo vescovile di Pisa e della Cattedrale di Palermo. Allora il fervor religioso che prima spingeva i popoli a brandir la spada e irrompere in opere di eccidio, gli adunava in devote fraternite di muratori, per dedicarsi unicamente alla costruzione de'ponti e delle chiese nella nativa contrada. Allora quattrocento monaci, che erano ad un tempo architetti, muratori, pittori e statuari, facevano in cinquant'anni una cattedrale a cui non basterebbero in oggi tutti i re dell'Europa con tutti i loro tesori. L'entusiasmo barbaro e distruggitore si cambiava così in un entusiasmo religioso e patriotico, e si formolava in opere più degne di coloro che protestavansi seguaci di Cristo. Quando l'architettura aveva eretto le sue pareti, la pittura e la scultura accorrevano a profondervi i loro ornamenti, e queste nobili arti, figlie dell'opulenza, della prosperità e dell'industria, rinascevano in Italia qual prodotto spontaneo, anzichè qual innesto avveniticcio e straniero. La fantasia eccitata dalle maraviglie dell'Oriente, da tante irruzioni di popoli, da

tante cadute e fondazioni d'imperi, suggeriva alla poesia de' trovatori nuova serie d'immagini, nuova armonia d'accenti. E il canto dei poeti suscitava insolita effervescenza negli artefici, i quali, al calmarsi di quelle belliche commozioni, accorsero in cori numerosi al santuario, ove alle glorie della pittura eran fonte inesaurabile le glorie della religione. E qui giova osservare che l'ultima delle Crociate essendo terminata alla morte di Lodovico IX, nel 1270, era appunto circa a quel tempo che Cimabue levava in mezzo all'Italia il gran vessillo della pittura italiana, e vi accendeva i primi fulgori di quella luce che le dovea cingere l'aureola della santità. Allora venendo a germoglio il seme in lei deposto dalla Chiesa, slanciavasi il suo genio in quel vasto arringo che terminava a cinque secoli di gloria. Era giunta finalmente la pienezza dei tempi. La massima di san Bernardo e della Chiesa latina scendea sull'arte come raggio celeste, evocava a sè le forze vive dell'immaginazione, penetrava nelle profondità dei cuori, e ne facea vibrar le corde più misteriose. Idea primordiale che, nata in Italia, creava l'arte italiana, la quale trasfigurata nel principio eterno delle intelligenze, dall'atto della visione passando all'atto del sentimento e dalla bassa atmosfera del mondo all'atmosfera di Dio, tentava timidamente e per la prima volta i segni di quel grandioso archetipo. Osserva un filosofo tedesco, Mendelsohn, dimorar nelle specie incorporee, cose di sì eccelsa natura che niuna mente può concepirle, niun segno esprimerle. Conviene allora che tutta la virtù della fantasia si limiti a rinvenire almeno alcun debole adombramento, per cui immagini sì immensamente superiori alle capacità degl'intelletti, possan farsi accessibili al senso. Tale fu l'atto che assunse l'essere finito quando pensò l'infinito. Il sentimento morale, operando

da monitore divino, gli rivelò un' idea così santa, che nel solo affacciarsi all' anima doveva suscitarvi lo slancio che più l' accostava all' incomprensibil natura, e per cui ne furon le facoltà immaginative ingrandite senza fine. E benchè da quel mare di luce ella traesse allora appena una scintilla sull' opera sua, e che l' estremo abbassamento de' segni grafici di quell' età gli rendesse interpreti infimi e rozzi delle interne di lei visioni, pur bastava il divino baleno che trasvolava su essi, ad elevarli sopra i concetti della gentilità di tutta l' eccellenza che il Dio eterno e onnipotente ha sull' idolo marmoreo.

Fra la bellezza voluttuosa della statua greca e la sacra deformità dell' immagine bisantina, si aprì allora, come fra due abissi, all' arte nuova la via. E fin da' primi passi appare come il criterio de' nuovi artefici rettamente giudicasse la missione riformatrice a loro affidata, e come per accertarne il compimento ponessero ogni impegno ad allontanarsi così dalle prime come dalle ultime tradizioni orientali.

La breve nostra disamina sui monumenti che precedettero le grandiose idee da essi tramandateci sulle tavole e sui marmi, è bastevole a dimostrare che, non già quelle opere, ma la propria inspirazione eccitata dall' infervoramento delle credenze cristiane, sollevava quegl' ingegni a tanta sublimità. Nell' incertezza d' un tipo autentico del Salvatore, Michelangelo, Leonardo e Raffaello ebbero a idearlo nella lor mente in un modo conforme alla bontà evangelica derivante dai fatti di sua vita, e dalle tradizioni apostoliche, sempre cercando però di non iscostarsi da quel prototipo orientale, trasmesso loro dalle tavole bisantine, e da Giotto medesimo. Così sotto l' impulso vicendevole della religione sull' arte e dell' arte sulla religione, e insieme concor-

rendo esse a patrocinio e a diffusione l'una dell'altra, ebbe principio quella gloriosa epoca, ove la divinità parve espandersi visibilmente sulle opere della pittura e della statuaria, le quali se presso i Greci avevano destata la maraviglia, presso gl' Italiani dovevano inspirare l' adorazione.[1]

L' indizio di tale allontanamento e della ricerca d'un nuovo carattere per rappresentare il Cristo e la Vergine, è già assai visibile nei due più antichi pittori delle principali scuole d' Italia, Giunta Pisano e Guido da Siena. È evidente nelle prime lor tavole esserne stato precipuo studio l' incarnare la santità dell' animo colla bellezza dei volti e colla dignità dell' atto, e simile evidenza d' intento commuove il cuore di chi le considera, quantunque ancor vi riconosca l' insufficienza della mano. Tali si mostrarono in principio del secolo decimoterzo il Cristo di Giunta a San Ranieri di Pisa, detto dal Morrona[2] stupendo in ragion dell' età: la Madonna di Giovanni Pisano a Santa Maria del Fiore, tenente in collo il bambino « di cui mai v' ebbe aria più soave, più semplice atteggiamento: » quella di Nino a Santa Maria della Spina « degna d' esser citata ad esemplare dell' intera scuola » e la Vergine dipinta da Guido di Siena a sant' Ansano che, al dire d' Agincourt, ha maggior grazia e dignità di quella stessa tanto applaudita di Cimabue. In tali opere comincia a cancellarsi l' austerità delle fisonomie, a nobilitarsi la volgarità de' linea-

[1] È degno di uota che la religione cristiana, avendo improntato nuovo carattere a tutti i portati dell' imitazione, mostrava immediatamente la benefica sua influenza sull' architettura degli edifizi a lei consacrati, sin dall' epoca di Costantino, cioè quando, cessate appena le persecuzioni pagane, fu conceduto agli adoratori del Cristo di costruirne di nuove, dedicate al suo culto, il quale appartenendo ad una religione tutta d' amore, apriva allora senza distinzione le sue porte ai poveri e agl' infelici, i quali accorsero all' altare, come a luogo di rifugio e di consolazione.

[2] *Pisa illustr.*, tom. II, pag. 135, ediz. Livorn. 1812.

menti, e l'aspetto della Madre di Dio va a poco a poco irradiandosi di quell'affettuosa serenità, che a sì alto grado doveva condursi da Lippo Dalmasio, e dai grandi immaginatori italiani che da lui corsero fino a Raffaello.

È conforme all'intento di queste nostre ricerche l'osservare in tal proposito che, non essendo rimasta nella tradizione religiosa veruna effigie autentica della Vergine, [1] essa dovette, come quella del Salvatore, desumersi dalle virtù che ne costituivano il carattere morale, onde, anzichè figura iconica fu da dirsi tipo simbolico del tutto ideale, e trovossi a seconda dei tempi modificata dalla condizione dell'arte e da quella dell'artefice. Difficile sarebbe riconoscere con certezza nelle varie congetture de' critici se la deformità, introdottasi da principio nelle figure di Maria, fosse da attribuirsi ad una conseguenza dell'opinione adottata dalla Chiesa greca su quella del Cristo, ovvero ad imperizia propria di quei tempi. Certo è che essendo tale opinione stata riformata dalla chiesa latina, la nuova arte si trovò, sin dal suo nascere fra noi, addotta in una via più conforme ai canoni essenziali della propria natura. La credenza adottata, prima da alcuni padri, poi dall'intera cristianità, essere stata Maria sin dal sen materno monda da ogni macchia, faceva logicamente, e in virtù dell'argomento proposto da sant'Agostino sul corpo del Salvatore, attribuire a quello di lei la stessa perfezione che ebbe la prima donna nell'uscir dalla mano di Dio. Era tale opinione antica nel Cristianesimo. Già nei tempi apostolici san Giacomo maggiore e san Marco, nella lor liturgia, l'avean detta esente dal peccato sin dal suo concepimento. San Basilio e sant'Epifanio ne parlavan colla stessa riverenza. Sant'Ambrogio la dichiarò scevra dalla

[1] Così dichiara sant'Agostino medesimo, *de Trinit.*, cap. V.

colpa originale e attuale.[1] San Girolamo paragonolla alla nube degl' Israeliti nel deserto, ossia a giorno senza tenebre.[2] Origene, sant' Ippolito e san Dionigi alessandrino la chiamaron Vergine immacolata. San Giovanni Crisologo dice esser tutto in lei intemerato,[3] e il Damasceno, mai la cessazion della grazia averne oscurata l' anima. L' istesso Maometto, benchè profeta dell' errore, veneravane la pura essenza. Infatti leggesi ne' comenti arabi del Corano, che, al momento in cui nasce un fanciullo, Satana accosta a lui la mano e lo tocca al fianco; ma che da tal diabolica contaminazione erano andati esenti il Cristo e la madre sua, perchè allorquando nacquero, aveva il Padre Eterno steso un bianco velo fra il corpo loro e la mano del demonio. Perciò presso que' popoli infedeli era a Maria dato il bell' epiteto di ***Seddika***, giusta; i Persiani la chiamaron santa e gloriosa;[4] i Greci la *Panagia*, ossia Vergine *tutta santità.* La bellezza di Maria, in ragion di sue morali perfezioni, fu sostenuta da un antico scrittore con ragionamento analogo a quello di sant' Agostino. Disse che siccome il corpo del prim' uomo era perfetto perchè formato di terra avanti che fosse maledetta da Dio, così dovette essere quello del secondo Adamo, ossia del Cristo, perchè generato da terra verginale, e senza la maledizione del peccato; aver perciò anche il corpo di Maria, come esente da tal maledizione, dovuto pareggiar quello d' Eva quando in tutta la primitiva sua avvenenza Dio conducevala per mano allo sposo.[5] Infatti san Dio-

[1] « Virgo (virga) in qua nec nodus originalis, nec cortex actualis culpæ fuit. »

[2] « Nubes diei, quia non fuit in tenebris, sed semper in luce. » (*Comment. in Psalm.* 77.)

[3] « Merito ergo Virgini salva sunt omnia. »

[4] D. Herbel. *Bibliot. Orient.*, tom. II, pag. 215.

[5] Sul compiacimento del Creatore nella bellezza della prima donna.

nigi, l'areopagita, il quale, essendo coetaneo della Vergine, potea parlarne per cognizione propria, l'avea detta dotata di tal bellezza da abbagliare lo sguardo, e ch' egli l'avrebbe qual divinità adorata, se non si fosse sovvenuto esservi un solo Dio.[1] Il ritratto che, al dir di Niceforo, ne fece sant' Epifanio, è l'unione di quanto la figura femminea può in sè accogliere di più celestiale.[2] San Bonaventura scrisse aver Maria superate tutte le donne per la bellezza del corpo, superati gli angeli e gli arcangeli per l'eccellenza della santità.[3] Ma l'idea che rivestì il volto di Maria del carattere che dovea trasfondersi e durare inalterabilmente nell' arte cristiana, fu proclamata dalla celebre parola che pronunziò sant' Ambrogio « essere la perfezione del corpo stata in lei il reflesso di quella dell' anima. »

Un tal pensiero che presedette al mutamento, per cui si rinnovò la santa effigie, trova la sua scaturigine nelle più intime speculazioni della metafisica. Già era notato da Cicerone non avervi moto interno che non lasci segno caratteristico di sè sulla fisonomia.[4] Così della virtù, così del vizio. Negli organi faciali dell'avaro, del superbo, del voluttuoso, traspaion rapide come lampi certe contrazioni di muscoli, certi moti furtivi, inquieti, irrefrenabili che palesano i misteriosi penetrali del cuore, e calcati sulle fattezze dall' abitudine, vi lascian poi turpe traccia permanente. Altrettanto antica è la testimo-

sono curiose le particolarità trasmesse dalla tradizione ebraica, ove sta scritto che prima di condurla a Adamo, aveva lo stesso Jeova a lei di propria mano inanellata la chioma. (Basan., *Hist. des juifs.*, cap. XXI.

[1] *Rech. Hist. sur la pers. de J. C. et celle de Marie* etc., pag. 49.

[2] Niceph., *Hist. Ecclés.*, lib. II, cap. 23.

[3] « Universas enim feminas vincis pulchritudine carnis, superas angelos et archangelos excellentia sanctitatis. » (Interian de Ayala, *Pictor Christ. Erudit.*, lib. IV, pag. 191, edit. Madrid, 1730, in-4o.)

[4] *De Orat.*, lib. III.

nianza della psicologia sul fenomeno di quella sorta di glorificazione che l' abitudine virtuosa dell' anima opera sui volti, ove non solo fa più pura la bellezza, ma trionfa della stessa deformità,[1] imprimendovi l' animazione propria ai sentimenti casti, nobili, elevati. Sappiamo venire affermato da Zenone esser la bellezza il fiore della virtù.[2] Socrate deduceva dal materiale della statuaria il bello morale della filosofia.[3] Platone non vedea nel bello che lo splendido trasparimento del buono. Demade dichiarava il pudore il primo fondamento della grazia femminile.[4] La figlia di Aristotele, da esso ammaestrata, dicea maggiore d' ogni leggiadria quella derivante dalla modestia;[5] san Bernardo, essere tal virtù

[1] « Tanto son belle le creature quanto più partecipano et sono più appresso alla bellezza di Dio: et anchora tanto è più bello il corpo quanto è più bella l' anima. Togli qua due donne che sieno egualmente belle di corpo. L' una sia sancta, l' altra sia captiva. Vedrai che quella sancta sarà più amata da ciascuno che la captiva, et tutti gli occhi saranno rivolti a lei.... Togli qua un uomo sancto, il quale sia brutto di corpo; vedrai che par che ognuno lo voglia veder volentieri; et paro, benchè brutto, che questa sanctità risalti, et faccis gratia in quella faccia. Hor pensa quanta bellezza havea la Vergine che havea tanta sanctità che risplendeva in quella faccia, della quale dice san Tommaso che nessuno che la vedessi, mai la guardò per concupiscentia, tanta era la sanctità che rilustrava in lei. Pensa ad Christo quanto era bello, il quale era Dio et Huomo. » (Savonarola, *Pred. Quadrages.*, anno 1495, Fer. IV, dopo la terza dom. di quares.) E così pur s' esprime in tal proposito il Padre Vincenzo Danti: « Si vede talvolta aver grazia un uomo per mezzo solamente della bellezza dell' anima, diffondendosi questa in molte e diverse qualità di movimenti graziosi, i quali rendon grato l' aspetto di questo e quell' uomo, ancorchè sia sproporzionato, e molte volte brutto nelle membra esteriori. » (Cico, *St. della Scult.*, tom. V, pag. 238.) Deve interpretarsi in questo senso medesimo la seguente sentenza estratta da un frammento di Saffo, venuto fino a noi; ove la celebre poetessa rendendo omaggio a quelle metamorfosi che la virtù opera sulla stessa imperfezione della figura umana, dichiara che: « quello che è bello sarà buono, è quello che è buono sarà bello. »

[2] « Pulchritudinem esse virtutis florem. » Laert., lib. VII, in Zenone.

[3] *Socratische Denwürd Oeuv. de Haman.*, vol. II, pag. 21.

[4] « Demades pudorem verecundum admodum arcem pulchritudinis appellavit. » (Stob., *De Nupt. præc.*)

[5] « Interrogata quisnam esset color pulcherrimus; — Qui ingenuis, inquit, ex pudore innascitur. » (Stob., *De Verecund.*)

fonte di venustà e di grazia.[1] Rousseau riconosceva una stessa affinità fra il buono e il bello;[2] e Bernardin de S. Pierre, nella bellezza del volto, la vera fisonomia dell'anima. Quando l'arte del cristianesimo ripudiava al suo nascere un tal principio, animata da pio zelo contro la bellezza mitologica, il deforme, fatto in lei dogmatico, toglieva alle sue tavole l'influenza che il bello ha sullo spirito, la bellezza fisica essendo il sol mezzo dato alla pittura per esprimere la bellezza morale. Infatti l'artefice che nella rappresentazione degli esseri virtuosi rinunziasse a quella, s'esporrebbe a veder le sue figure perdere il significato che loro è proprio, e ogni azione sullo spirito dello spettatore; così quello che dotasse del bello corporeo gli esseri viziosi, come fecero Galasso e Tintoretto,[3] i quali, dipingendo bello il diavolo, ridussero nelle lor tavole ad angiol di luce l'angiolo delle tenebre. Nell'istesso modo l'arte bisantina, proscrivendo il bello dalle immagini del culto, contraddisse al principio estetico inerente alla propria condizione, cosicchè mentre alteravasi lo scopo essenziale della pittura, andava per altra parte fallito quello propostosi dalla religione. La sceltezza e la nobiltà delle forme sono alla pittura ciò che l'elevazione dello stile e del metro alla poesia. La stessa idea, che rapisce perchè aggraziata dall'incanto poetico, perderebbe non poco del suo effetto, se esposta in prosa; e gli eroi d'una tragedia dicaderebbero di lor grandezza, se ne fosse il linguaggio scemo della dignità dell'endecasillabo. All'elevazione dello stile, come al prestigio del verso, che agiscon sull'anima pel senso dell'udito, corrispondon nella pittura il grandioso e l'eletto delle

[1] « Verecundia potissimum et venustatem ingerit et auget gratiam. » (*Serm. XL, Super cantic.*)

[2] Raym., *De la Peint. et de son infl.*, pag. 174.

[3] *Merav. dell'Arte*, tomo II, pag. 24.

fattezze che hanno su lei la stessa relazione pel senso della vista. L'idea del sublime non può dunque penetrar nell'intelletto per mezzo della pittura, se questa non si vale delle affinità che gli oggetti esterni hanno sull'anima, conformemente alla natura degli organi che con lei comunicano. Perciò il divino non può pervenire fino a lei, se non le è esposto nei due termini a lei intelligibili, la perfezione delle membra, e la santità dell'espressione. Il volgare e il deforme, non rappresentandole che l'umano, non solo non le inspira venerazione, ma o la lascia impassibile, o la inchina al disprezzo. Il fatto noto di Brunelleschi e Donatello segnalò altamente questo principio,[1] la cui inosservanza sformò le prime immagini del culto cristiano, e protrasse per secoli l'infanzia dell'arte sua. Questa era stata, è vero, concepita il giorno in cui il pittore e lo statuario riconoscevan ripugnare col bello idolatrico l'ascetico, ma, simile a crisalide destinata a nobile metamorfosi, ella rimase intorpidita nella bassezza bisantina, finchè un più maturo senno riconobbe doversi le immagini del Cristo e della Vergine tentar con carattere conforme alla duplice bellezza che appartiene all'umana natura, mostrando unite in essa le perfezioni che agiscono sulla visione e sul sentimento.

Quando una tanta idea si coloriva per la prima volta in mezzo ai popoli toscani, era gran tripudio in essi che, mossi da infrenato entusiasmo, traevano alle case di Cimabue, e levatane l'opera a braccia, la portavano esultanti per la città, insegna di nuova gloria alla patria. Osserva infatti un moderno autore che a quelle popolari dimostrazioni era precipua causa aver l'artefice, colla

[1] Avea Donatello fatto un crocifisso per la Chiesa di Santa Croce, e mostrandolo un giorno al Brunelleschi per averne il parere, questi, che lo trovò di forme volgari, gli disse: Tu hai messo in croce non un Dio, ma un villano. (Vas., tomo III, pag. 135.)

doppia bellezza infusa in quell' immagine, vinta l' informe rigidità greca, e creato uno stile insolito che apriva alla pittura le porte d'un immenso avvenire, e sin dal suo primo apparimento superava ogni umana tradizione. La letizia di Firenze lasciò nome di sè ne' civici annali, e la festevole nomina rimasta ad un borgo della città,[1] fu il primo atto di possesso dell' arte cristiana sul suolo italico. La santa apparizione fugava dai regni del bello i difformi spettri bisantini, e spezzava l' ultimo legame di nostra sudditanza all' impero d' oriente. Onde con pari plauso celebraron quella vittoria lo zelo religioso, l'amor dell' arte, e il sentimento della nazionalità. Ed a ragione; perchè l'apoteosi della bellezza nella santità, esaltava la pittura italica sulla greca di tutta la sopreminenza che lo spirito ha sulla materia. E allorchè, guidata da un messaggio celeste, ella spiegava l'ali al gran volo, allora i trionfi dell' umiltà succedevano a quelli dell' orgoglio; allora diveniva onorevole quello che prima era contennendo; allora la donna impura sotto la legge giudaica,[2] sorgea dal suo fango nella pura Vergine di Nazareth, la quale, cessando l'antico pianto d'Eva,[3] collocavasi in cima all' uman genere, media fra la terra e il cielo. E nei fini suoi lineamenti tralucean, come gigli in terso cristallo, le virtù che infioran l' anima; le delicate espressioni,

[1] La parte della città ov' era la casa di Cimabue fu detta *Borgo-Allegri*.

[2] L' impurità delle donne non poteva, al dir de' rabbini, aver fine che alla venuta del lor Messia. La sua preghiera, considerata come insufficiente nel culto giudaico, non era obbligatoria come quella dell' uomo, e tal era il disprezzo in cui tenevasi nel consorzio coniugale, che nell' orazione del mattino egli pronunziava ogni giorno queste parole: « Siate benedetto, o Signore, per non avermi fatto nascer donna. » E questa nella sua umiliazione, diceva: « Siate benedetto, o Signore, per avermi fatta nascere quel che a voi è piaciuto. » (Basn., *Hist. des Juifs*, tomo V, pag. 169.)

[3] Fu tale il dolore della prima donna, al dir dei Talmudisti, che dalle sue lagrime venne formato il lago di Tiberiade.

scala diatonica dei più intimi sentimenti, sorrisi d'innocenza, fervori di preghiera, rapimenti di estasi, schivezza di pudore, gentilissima fra le umane virtù; lagrime di dolor materno, commoventissimo fra gli umani spasimi. Tema sovrannaturale che fu e sarà senza limiti in faccia all'immaginazione dell'uomo a malgrado dei segni immortali che, nel ciclo dell'arte, lasciarono i più chiari ingegni della scuola italiana.

Sarebbe impresa malagevole il rintracciare nelle tradizioni artistiche e iconografiche i vari caratteri di fogge con cui le scorse età figuraron la divina madre, dal giorno in cui le tribù erranti dell'Arabia ne dedicavan l'immagine sugli altari del deserto,[1] fino ai migliori tempi. L'immaginazione orientale si compiacque a rivestire l'umile vergine di Nazareth col manto dovizioso delle imperatrici di Bisanzio,[2] profondendovi a larga mano l'oro dell'India, la porpora di Tiro, i veli di Sidone, i zaffiri d'Iram, gli smeraldi di Battro, i diamanti di Meroe. L'effigie di Maria ebbe nella Magna Grecia una figurazione analoga al genio della contrada, rappresentatavi dai pittori sotto le eleganti forme dell'abito ellenico, le cui tracce ancor si rinvengono in alcune reliquie di quelle antiche tavole.[3] Anche alla Cina

[1] Nel Toldos degli Ebrei sta scritto che Erode e suo figlio ebbero a sostenere una guerra contro una tribù del deserto che venerava le immagini di Gesù e di Maria; il che sarebbe perciò avvenuto durante la vita stessa della Vergine, essendo Erode morto un anno dopo la strage degl'Innocenti. Si legge in Burchardt: « La figure de la Vierge, avec le jeune Issa (Jesus) sur les genoux, était sculptée comme une divinité sur une des colonnes les plus proches de la porte de la *Caaba*.... Du temps de Mahomet on l'y voyait encore, ainsi que l'attestent de graves historiens arabes. » (*Voyage en Arabie*, tom. I, pag. 221.)

[2] La Vergine era così espressa nelle medaglie di Zimisces e di Teofania, e in quelle di Romano IV, detto Diogene, che salì al trono l'anno 1068.

[3] Nostra donna delle guide, esistente in Sicilia, era vestita coll'abito greco.

ed al Giappone la Madre di Dio appariva sopra gli altari sotto le domestiche spoglie di quei popoli, i quali, non accontentandosi al vestiario, ne informavano il volto colle proprie fattezze, come, al dir di Marco Polo, usavan gl'idolatri del Malabar rispetto ai loro Numi.[1] Narra uno scrittore inglese dello scorso secolo che, al tempo della conquista fattane dai Normanni, le figure della Vergine che si veneravan nella Gran Brettagna, venivano effigiate coll'antico abbigliamento delle dame sassoni, ed aggiunge che le matrone di quella contrada erano in uso di ornare i simulacri di Maria colle più sfarzose lor vesti.[2] Ovvia era l'applicazione di tale costumanza nella Spagna, come risulta da varie tavole di quella scuola, fra cui è degna di nota quella di Gaudin, alla certosa *de las Cuevas*, ove la Vergine era rappresentata coll'abito veneto del secolo decimosesto, con gamurra stretta e maniche cincischiate, con gran numero di cappi a più colori, e frastagli e altri ornati del tempo;[3] e la nostra Donna *de la Soledad* in Madrid, la quale per volontà della regina Isabella sempre vestiva l'abito usato dalle vedove patrizie sotto il re Filippo I.[4] Siffatta costumanza di cui havvi esempio presso altri popoli, trova la propria spiegazione in un sentimento di confidenza, che, unito a quello del rispetto, suggeriva loro tal pratica, diretta a stabilire alcun che di più intimo fra essi e la celeste regina, la quale così vestita, pareva accostarsi alla lor condizione ed assumerne in certo modo la nazionalità.[5] Infatti ci narra la storia

[1] « Omnes habitatores provinciæ malabaricæ deorum suorum immagines nigerrimas pingunt, asserentes Deos et omnes Sanctos nigros esse. » (Lib. III, cap. 28.)

[2] La contessa di Warwik dava non solo i suoi abiti e veli più preziosi alla Madonna di Worcester, ma perfino le anella, i monili, gli smanigli ec. (Leland, *Hist. d'Irl.*, tom. II.)

[3] *Vie des Peintres Espagnols*, pag. 33.

[4] Palomino Velasco, *Vidas de los Pinctores* etc., cap. XIII, pag. 367.

[5] È questo un motivo per cui alcuni ordini religiosi fecero, nelle loro

che santo Stefano, re d'Ungheria, dichiarava la Vergine regina de' suoi Stati, e le ponea sul capo la propria corona.[1] Era anche più antica tale consagrazione in Polonia, ove Maria portava il titolo di regina di quel regno, anche prima che dal re Giovanni Casimiro se ne rinnovasse con più solenne pompa la cerimonia.[2] L'uso di figurar Maria Vergine sotto gli attributi della dignità imperiale appartenne pure all'antica scuola tedesca. Così la dipingeva nel 1410 Guglielmo da Colonia nel gran quadro che fece per la cattedrale di quella città;[3] così Giovanni Holbein nella tavola ove il borgomastro di Basilea fu da lui dipinto colla propria famiglia appiè della Madonna, il cui abito, fatto alla foggia usata a quel tempo in Allemagna, è uno de' più doviziosi. Aggraziatissima e dedotta dalle consuetudini del paese è la forma dell'abbigliamento dato da Van Eyck alla Madre di Dio nella gran pala d'altare rappresentante l'Annunziazione nella Cattedrale di Gand, ove effigiava il Padre Eterno col triregno papale sul capo, e tenente in mano lo scettro dei re. L'abitudine di decorar colla corona reale la Regina del Cielo invalse pure in Italia ne' primi secoli della pittura risorta, come appare nelle Vergini di Taddeo Gaddi e dell'Orgagna nel Camposanto di Pisa, di Lorenzo nell'Accademia di Venezia, di Simone in Bologna, di Mino e del Laurati in Siena; ma, da poche aberrazioni in fuori, fu nella scuola italiana che il vestiario della Vergine ebbe la maggior dignità e verità istorica, perchè reso quivi conforme al carattere asiatico di sua patria,

chiese, rappresentar la Vergine col loro proprio abito, onde videsi, con singolare sconvenenza, la Madre di Dio vestita ora con quello de' cappuccini, ora con quello de' carmelitani, dei minori osservanti ec. ec.

[1] Bonif., *Hist. Virg.*, lib. II. cap. 2.

[2] *La Pologne hist. et litt.*, tom. I, pag. 396.

[3] Raczynscki, *Hist. de l'Art moderne en Allemagne*, cap. II, pag. 78.

ove, mantenutosi in oggi ancora con orientale stabilità, fra le donne di Nazaret, sembra dovervi risalire fino ai tempi degli antichi patriarchi.[1] La semplicità biblica di esso, la schiettezza de' colori che vi concorrono, la maestà che le pieghe sinuose del manto danno alla persona, la grazia del velo sottile[2] che accerchia i lineamenti della

[1] Tale osservazione fatta da parecchi viaggiatori, venne ai nostri giorni rinnovata da Lamartine nel suo viaggio d'Oriente. Notiamo altresì che il manto turchino colla tunica e il velo bianco si trova adottato dal fondatore d'un celebre instituto religioso del secolo XVI, quello delle monache turchine della Nunziata di Genova, « affinchè (dice il Capo 2° del loro regolamento) l'abito della SS. Vergine siane loro un continuo ricordo e le induca ad imitarne le virtù. »

[2] Era il velo in uso presso le donne della Giudea, e sappiamo che San Paolo lo aveva introdotto presso quelle di Corinto, le quali, come tutte le altre Greche, soleano andare sempre col viso scoperto. Era così espresso carattere delle Ebree l'averlo velato, che, al dir di Tertulliano, elle da ciò solo si riconoscevano in mezzo alle altre: « Apud Judæos tam solemne est fœminis eorum velamen capitis, ut inde noscantur. » Oltre al velo, figurava tra le più graziose acconciature femminili la *mitra*, la quale portavasi molto alta, ornata di perle e di pietre preziose, come ancora costumasi in Siria, in Arabia ed in Persia. E nella Bibbia trovasi di fatto sempre la mitra andar congiunta all'epiteto di *sfarzosa*. Le anella d'oro o d'argento che le donne israelite avevano alle gambe, rende verisimile l'idea che elle le coprissero con larghi calzoni alla maniera degli asiatici, o almeno usassero gonne assai corte, non parendo probabile che tali ornati fossero ivi posti per rimanervi celati. La calzatura, detta *Haschebisim*, era di grande eleganza e preziosità, con rilievi d'oro e di gemme, ed era stretta sul collo del piede con una borchia o fermaglio a forma di mezza luna, di cui si trova menzione in Isaia. Lo sposo della *Cantica* esclamava infatti: « Quam pulchri sunt gressus tui in calceamentis! » La *Stola*, o veste femminile, era stretta alla vita da una fascia di lino sottile, che, facendo l'uffizio dei moderni busti o fascette, concorreva a sostenere il petto, e a disegnarne le forme, detta *peligil*: « Fascia est qua tegitur pectus, et papillæ comprimuntur, atque, crispante cingulo, angustius pectus arctatur. » (Isid., cap. XIX.) Essa portavasi più particolarmente dalle fanciulle, ed era diritto riserbato allo sposo lo snodarla la prima sera delle nozze. Sopra la stola veniva posto il *peplo*, sorta di manto o di velo grande e non sempre trasparente che, con molta grazia della persona, applecavasi talora alla mitra, talora copriva semplicemente il capo, come vedesi in molte madonne. Oltre agli ornamenti comuni presso altre nazioni, quali sono i smanigli, i vezzi, gli anelli e gli orecchini, soleano le donne ebree averne ancora un altro in

fisonomia, tutto concorre ad appropriarlo al regio grado della divina Madre, alla cui individualità trovasi ormai sì associato dalla consuetudine, da essere divenuto condizione assoluta dell' idea pittorica che la rappresenta. L' uso di effigiarla col Bambino in grembo dee derivarsi in modo più particolare dal Concilio d' Efeso, adunato nel 431 sotto l'imperatore Teodosio, in cui vennero dannati gli errori del celebre eresiarca vescovo di Costantinopoli, e la Vergine solennemente riconosciuta Madre di Dio. Fu abbaglio del Lanzi l' aver dichiarato posteriore al quarto secolo [1] un tal modo di rappresentarla, mentre invece risulta che sin dai primordi del Cristianesimo era nostra Donna così figurata e ne'sarcofaghi delle catacombe, e ne' vetri di domestico uso. [2] È però vero il dire che, dopo il quarto secolo, la costumanza di rappresentar la Vergine portante in collo il divino Infante si sparse più generalmente nella Chiesa, da cui venne tal doppia effigie adottata a modo di protesta fatta da essa contro gli errori dei Nestoriani.

Dopo aver seguite nella storia le fasi per cui si svi-

oro, detto *Nezem*, che portavasi, secondo gli uni, appeso fra le narici; secondo gli altri, ad una cintura d' oro sulla fronte, da cui pendea. Un passo del libro de' Proverbi lo definisce *circulus aureus in naribus*; ed uno del terzo libro d' Isaia *annulus et gemma in fronte pendens*. Sembra che tale avesse a essere quello che Eliezer donava a Rebecca nell' atto di fidanzarla a Giacobbe: « Inaurcs aureas appendentes siclas duos. » (S. Hyeron, *in Ezech.*, cap. XVI.) Questo stesso santo padre dice pure che nella Palestina soleano le donne portar certi ornamenti che dalla fronte pendean loro sul naso. Anche al giorno d' oggi quelle della Siria usano cingere alla fronte un nastro, a cui appendono monete d' oro o d' argento. Fu buon discernimento de' pittori, nella scuola italiana, l' attenersi, nel vestiario della Vergine, al peplo ed al velo: prima perchè l' uno e l' altro eran più particolarmente propri del paese di Nazaret; e poi perchè più conformi alla modestia della divina madre, come pure alla povertà che appartenno alla sposa d' un falegname.

[1] *Storia pit. d' It.*, tom. I, pag. 46, ediz. di Bassano.

[2] Bart., *Pitt. e scult*, tomo III, e Boldetti *Osserv. sopra i cimiteri* cc., pag. 202.

lupparono i due principali tipi del culto cristiano, ed assunsero l'attual loro carattere, dobbiam ricercare la causa che in un tempo determinato e in alcune particolari scuole ne limitò la perfezione. Il più nobile attributo dell'arte è quello d'essere un prodotto spontaneo dell'anima, come il suono è della lira. Ma la lira dell'anima umana offre un'infinità d'armonie, che sfuggono alle indagini più accurate del filosofo. Le passioni che più commuovon la natura, hanno un'azione più diretta sugli atti dell'intelligenza: onde il vivo sentimento d'una verità, in sè riunendo l'intenso e il forte della passione, ha egual potenza d'attività a colorire i nostri concetti, togliendoli all'aridità dell'astrazione. Perciò quanto maggiore è la pienezza di facoltà per mezzo di cui l'intelletto si pone in contatto con un'idea, tanto più è compiuta l'impressione che, dilatandone il moto eccentrico, ne attiva la virtù creatrice. Indi nella religiosità degli artisti, e dei tempi in cui vissero, il logico principio di perfezione delle figure che appartengono a quell'ordine di sentimenti. Lo scetticismo, generatore dell'attual materialità pittorica, accoglie con disprezzo la memoria di quegl'infervorimenti superiori non solo alla sensività, ma al concetto dell'età nostra; la quale, per isciogliersi dalla stretta delle conseguenze che ne derivano, si risolse a negarli, e gli relegò tra le fole delle antiche leggende. Non è gran tempo che in un opuscolo specialmente dedicato alla pittura, uno scrittore francese tacciava di chimerica l'inspirazione religiosa de' primi artisti; diceva essersi quelli, come in oggi, ingegnati a campare il meglio che potevano, raggirandosi a buscar commissioni da chi lor meglio veniva; aver dipinti santi, perchè da chiese e da monasteri erano ordinati, e aver per altra parte cercato darsi buon tempo colle donne, col vino, col giuoco, come in oggi. Tacciar di mala fede

chi così scrive, sarebbe ingiuria; e se (come già in Atene) v'han luoghi nella società ove non sia lecito ingiuriare, gli è (o dovrebb'essere) nel gentil dominio dell'arte.[1] Meglio è supporre non aver quello scrittore lette le vite di que' pittori. Che in ogni età le passioni abbiano sviato l'uomo, è troppo vero. In secoli di violenza, l'uomo era violento. Ma se per energia di passione era violento al male, per energia di credenza eralo al bene. Era una lotta fra l'esuberanza della forza e la sincerità della fede; mai cessando egli di credere, sol talora d'operar da credente, perchè fuori di sè, per impeti disordinati; ma anche quando fuor di sè, dava, con forti atti, segni di forte pentimento, feroce altrui con ferro o veleno, feroce a sè con cilici o flagelli; e alternava tra il mal fare e il ben pentirsi, e solea compensar l'un con l'altro, sempre credente in Dio, sempre invocante i santi. Ma poco in Dio, nulla ne' santi credono, la maggior parte, i moderni. Non per appassionamento, per sistema. Chi non crede, non sente religiosamente; chi non sente, non dipinge religiosamente; e rappresenta Cristo e i Santi, come Giove e gli olimpici, irridente agli uni come agli altri. E gli uni e gli altri son nelle moderne tele repliche di repliche, copie di copie, sorta di volti stereotipi ad uso delle officine, fatti dall'artista senza emozione, visti con indifferenza dallo spettatore, essendo impossibile far provare impressioni che non si provano. Non così gli antichi, credenti il domma cattolico in massa fino al cinquecento, individualmente fino al decimottavo: e se in tal lunga serie voglia taluno conoscere chi più valse a divinizzar la bellezza, gli si potrebbe rispondere con Lodovico Caracci « chi fu più timorato di Dio. »[2] E ripenetrando colla

[1] Plut., *Vita di Solone*, tomo II, pag. 41, ediz. parig., 1811.

[2] Interrogato Lodovico Caracci quale tra Albani e Guido superasse l'al-

memoria in mezzo a quelle moltitudini che da tant'anni dormono nei sepolcri, si veggono, fra l'ire e le vendette delle parti in cui s'agitavano, apparir certe semplici nature sboccianti come fiori tra le spine, che stendendo il manto di lor virtù su quegli atti feroci, e ai volti irosi, che la morte estinse, opponendo volti pietosi che per essi ebbero ed han vita, ne fanno obbliar gli eccessi, e col presente riconciliano il passato. Eran uomini amanti del bello e del virtuoso, cui una religiosità sincera suggeriva affetti degni delle vergini de' chiostri. Muove l'animo il vedere con qual fiducia tentavano essi tutti i modi che lor suggeriva il fervore per isciogliersi dai legami della materia, e immedesimar la propria colla natura divina. Sembra ch'essi anelassero ad effondere il loro spirito in una regione più eterea, più pura, più inaccessa ai romori del mondo, ove solo operavano quando l'anima loro essendo sopraffatta dall'amore, la loro mano segnava ciò che internamente vedeano, conforme a quello che di sè scriveva Dante:

Io mi son un che, quando
Amore spira, noto, ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando. [1]

Il senso religioso era allora il procreatore del senso artistico, e le compagnie d'arte provenivano da altrettante fraternite di pietà. Ecco in qual modo commovente

tro noll'arte, rispose essere Guido, *perchè più timorato di Dio*. (Fels., *Pit.* parte III, pag. 482.)

[1] *Divin. Comed.*, *Purg.* canto XXIV. Sulla necessità di un'inspirazione divina, ad elevar la pittura a grado sublime, convennero pure gli antichi. Suida dichiara che Fidia e Apello non ponovan mano a scolpire o dipingere i simulacri degli Dei se non quando si sentivano inspirati dal nume; c che operavano allora con quell'amorevolc diligenza che raccomanda gli artistl e gli fa ammirare da chi sente il bello dell'artc. Callistrato insiste sull'importanza dell'inspirazione divina: *divinum afflatum artis*; e Ovidio pure diceva eccitarsi in lui la fiamma poctica per l'azione d'un nume che sentiva in sè stesso: *Est Deus in nobis, agitante calescimus illo*.

aprivano i loro statuti nell'anno 1368 i pittori sanesi: « Nel cominciamento, nel mezzo, et nella fine di dire et fare nostro Ordine sia nel nome dell'Onnipotente Idio, et de la sua Madre Vergine Madonna Santa Maria. Amen. Imperciò che noi siamo per la gratia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lettera delle cose miracolose operate per virtù et in virtù de la Santa Fede. Et la Fede nostra principalmente è fondata in adorare et credere uno Dio in Ternità, et in Dio infinita potentia et infinita sapientia, et infinito amore et clementia. Et neuna cosa quanto sia minima può aver cominciamento o fine come queste tre cose, cioè senza potere et senza sapere, et senza con amore volere. Et per ciò che in Dio è sommamente ogni perfettione, a ciò che in questo nostro, quantunque si sia piccolo affare, noi abbiamo alcuna sofficentia di buon principio et di buon fine in ogni nostro detto et facto: desiderosamente chiameremo del aiuto de la divina gratia, et cominciaremo titolando ad onore del nome, e nel nome de la Sanctissima Ternità. » Anche gli scultori dedicavano ivi l'opera propria « a onor di Dio et della Beata Vergine, » come appare da' lor regolamenti publicati in Siena nel 1292. In Firenze la compagnia di San Luca così principiava i suoi del 1349: « Al nome di Dio Onnipotente, et de la Beata Vergine Maria, et di messere Sancto Giovanni Battista, et di messer Sancto Zanobio confessore, et de Madonna Sancta Reparata Vergine, et del glorioso messer Sancto Lucha evangelista . . . . et a fructo et consolatione de le anime di tucti coloro che sono et saranno di questa compagnia et fraternità . . . . ordinamo ke tucti quelli ke vengono o verranno a scriversi in questa compagnia, huomini o donne, siano contriti et confessi de' loro peccati o almeno chon intendimento di confessarsi il più tosto ke potrà acconciamente;

et ke dai capitani o kamarlinghi chelli scriveranno si annuntino loro i beni ke questa compagnia fa . . . . Et a ciò ke sisi possa conservare al servizio del beato messere Sancto Lucha evangelista si debbia spressamente chonfessare et comunicare. » Queste religiose intitolazioni, che ovunque s' incontrano negli ordinamenti di quelle società artistiche, dimostrano essere stata la pietà come l' olezzo che spirava da ogni fiore di quel suolo primitivo. La pietà suggeriva i pensieri, la pietà creava le espressioni, la pietà sfumava i colori, e concitata da tutte le simpatie del cuore, nodrita di tutte le forze della fede nell' artefice, estendeva la sua influenza magnetica sul cuore e sulla fede dello spettatore. Somma di impressioni delicate, misteriose, profonde, indefinibili, illusioni all' incredula indifferenza dell' età nostra; ma illusioni per cui l' antica levavasi a concepimenti tali, che tutte le realtà della moderna scienza non hanno a lei restituiti. Come gli statuti dell' arte aveano il carattere di regole monastiche, così di monaci eran le pratiche degli artisti. Armonie dei secoli passati che ogni dì più si van perdendo nel frastuono delle macchine e dell' oro che assorda il nostro, e lasciano una traccia di malinconia nell' animo di chi è dannato a versare fra le dotte indifferenze o le mercenarie volgarità di un' epoca, ove l' arte, dal rappresentare un' *idea*, è caduta a rappresentare un *valore*.

Ora, a dimostrare quanto ignorino gli antichi coloro che sì rozzamente giudicarono le cause produttrici di loro opere, noi schiereremo alla loro presenza alcune di quelle imponenti figure, con tutto il corteggio di semplicezza, per cui dagli uni ebbero scherno, dagli altri ammirazione. Lippo Dalmasio (i cui volti infondevano venerazione nell' animo di Guido, che, inabile a imitarli, diceali fatti *per virtù soprannaturale*) era di sì

schietto sentimento religioso, che mai non volle dipingere che Madonne, da cui ebbe denominazione. Penetrato della purezza con cui deve il pittore farsi interprete delle cose divine, col digiuno la veglia, colla communione il mattino, ei preparavasi al pio lavoro.[1] Nel dipingere l'immagine de' santi e della Beata Vergine, il Savonanzi si raccomandava ad essi di tutto cuore, confessandosi e comunicandosi prima di cominciarle, stimando che l'opera non gli potesse riuscir buona, se non la precedevano questi preparamenti, e non è maraviglia gli riuscissero così belle e devote, *potendosi credere vi concorresse l'aiuto celeste.*[2] Avvenne talvolta che trascurando taluno di ricorrere a tal fonte d'inspirazione, ne rimanesse infeconda la mente. Doveva Sandro Buonvicino, detto il Moretto, dipingere una Vergine in Paitone, piccola città sui monti di Brescia, e con ogni applicazione davasi a comporne la figura: « Ma sempre affaticandosi egli invano, pensò che qualche suo peccato gl'impedisse l'effetto; onde riconciliatosi con molta divotione con Dio, prese la Santissima Eucaristia, ed indi ripigliò il lavoro: e tosto gli venne fatta quella famosa imagine . . . . mediante la quale ottengono i popoli dalla divina mano gratie e favori.[3] » Operavano sotto la stessa inspirazione e ricorreano all'istessa sorgente Iacopo Avanzi e Vitale dalle Madonne, che, religioso quanto sensivo, veniva sopraffatto da sì penose angosce nel pensar la morte del Cristo, che mai non seppe risolversi a dipingerlo crocifisso, uso dire esser bastato pur

[1] Wiseman, *Confér. sur les Cérém.* etc., pag. 36. Fels., *Pitt.*, tomo I, cap. I, pag. 26. *Quas nunquam pingendas aggrediebatur, nisi Sanctissimo Eucharistiæ prius refectus Sacramento.* (Minerval. Bonon., *App. pict.*, pag. 241, edit, Bonon. 1641.)

[2] Malvas., *Fels. Pitt.*, parte II, pag. 307.

[3] Rid., *Merav. dell'arte*, tomo I, pag. 249.

troppo che una volta l'avessero crocifisso i Giudei:[1] mentre Simone da Bologna, mostrando in diverso mòdo l'istessa vivezza di sentimento, persisteva invece nel replicarne l'immagine tutta vita. Vogliamo or qui riferire sul testo di Palomino Velasco i modi tenuti da un pittore che ebbe celebrità ne' soggetti sacri, e lasceremo alla narrazione il colorito dello scrittore e del tempo. « Aveva il Padre Martino Alberro avuta la vigilia dell'Assunta una visione in cui la Vergine, a lui discesa dal cielo in tutta la sua gloria, ordinavagli di farla dipingere qual egli l'avea veduta. Vestiva ella una tunica bianca, col manto azzurro; era la luna a' suoi piedi, e sopra, il Padre Eterno col divin Figlio in atto d'incoronarla, e sulla corona libravasi sull'ali in forma di colomba lo Spirito Santo. Obbediva il Servo di Dio, e andavane tosto alla casa di Johannés, il quale, oltre all'essere d'ingegno pari alla pietà, era ad un tempo suo penitente. E narratogli il fatto, tosto abbozzavane Johannés un primo pensiero: il quale avendo il padre considerato, non lo gradiva, perchè non lo trovava conforme all'apparizione da esso avuta. E allora istantemente esortavalo l'Alberro a prepararsi coll'orazione ed altri cristiani esercizi, per ottenere, mediante la grazia divina, il compimento di quella tavola, mentr'egli e i suoi claustrali pur colla preghiera vi concorrerebbero. Preparatosi con tali diligenze, incominciava il pittore la santa figura, e fin dai primi tratti che ne segnava aveva egli indizi infallibili della sua buona riuscita. Nè mai v'accostò il pennello, e più quando ne dipingeva il volto, se non dopo essersi confessato e comunicato l'istesso mattino. Gli avvenne perfin parecchie volte di rimanervi innanzi ore ed ore; sempre contemplando quella Vergine, nè mai osando darvi il menomo tocco, perchè in

[1] Wis., *Confér. sur les cérém.*, pag. 35.

quel punto ei non sentivasi stimolato dall'interno spirito: finchè corroborato coll'orazione, sentendosi traboccare il cuore da una piena d'affetti, di tratto afferrava il pennello, e con rapida mano dipingeva. E così sempre operò, finchè del tutto a termine la condusse, e mostrolla all'Alberro, il quale con giubilo l'accoglieva, e la dichiarava punto per punto somigliante alla figura apparsagli in quella notte. — Consideri il pittore, prosegue il Palomino, con quali preparamenti abbiano a dipingersi o a scolpirsi le sacre imagini per ottenerne la perfezione; a grandissima onta di quelli che, grossamente temerari, pongono mano a' santi simulacri senza più riguardo che un vasaio a lavorar le proprie stoviglie; e molti essendo per giunta in mala condizione morale, e in disgrazia di Dio! Oh bontà infinita, in quanti modi tu soccorri alla nostra miseria![1] Io, quantunque indegno, vidi e venerai in Valenza una tale effigie, e posso dire averne sentita una commozione profonda, perchè bella, pudica, gentile per ischivezza d'atto, per compostezza di contegno, senza alcuna di quelle sconcezze in oggi praticate da taluni, le quali sono sì opposte alla dignità che si compete a tali figure, da farle parer più femmine di teatro che immagini cristiane. » A questa d'un pittore fa riscontro nella stessa scuola l'opera d'uno statuario. La regina di Spagna, Isabella di Valois, ordinava un giorno, ad istanza del Padre Diego de Valbuena, suo confessore, una statua della Vergine allo scultore Gaspare Becerra. Postosi egli con impegno al lavoro, cercava infonder nell'idea del volto quanto di più

[1] « Confusion grande des aquellos che, groseramente atrevidos, ponen la mano en tan sagrados simulacros sin mas reflexion que un alfarero en la casualidad de sus vasyas, y muchos hallandose in infeliz estado, y en disgracia de Dios. O bontad infinita! Y quanto thenes que supliri en nuestra miseria. » (*Prat. de la Pintura*, tomo II, pag. 305.)

avvenente, e ad un tempo di più affettuoso gli suggeriva l'arte sua. Dopo un anno d'assiduo lavoro la portava al palazzo. Ma appena la vedeva quella principessa, che mostravasene scontenta; e invitava l'artefice a far nuovo studio per elevarsi all'idea del celeste aspetto di quella che era Madre a Dio. Rinnovava egli allora impegno, zelo e fatica; e terminata appena la nuova statua, mostravala a don Fadriquez, gran cavallerizzo della regina, suo protettore, ai religiosi di San Francesco di Paola, ai migliori maestri di Madrid, che, compresi di maraviglia nel considerare le bellezze artistiche di quell'opera, la diceano degna dell'istesso Michelangelo Buonarroti. Ebbe dunque il Becerra per sicuro il gradimento della regina. Quale non fu perciò la di lui meraviglia quando nel veder ella la statua in pari modo rigettavala! Nessuno poteva creder tale la di lei intelligenza che non le andasse a genio un lavoro in cui non era verun difetto, e ognuno attribuiva tal cosa a segreto giudizio di Dio. Nel congedar la seconda volta l'artefice, Isabella avevagli significato con piglio sdegnoso, che se di miglior inspirazione ei non fosse capace, ella ne avrebbe ad altri affidata la commissione. Umiliato oltremodo del tristo esito d'un'opera di tanto studio, e pur non iscoraggiato, tornava il Becerra a torturar l'ingegno con incredibili travagli, ed erane continuamente in pensiero. Stava egli una notte d'inverno a tavolino, studiando affannosamente nuove invenzioni, quando stanco e rifinito s'addormentò. E a lui compariva durante il sonno una figura ignota, tutta risplendente e d'ineffabile bellezza, che, sorridendogli amorevolmente pronunziava queste parole: « Déstati e sorgi: prendi quel tronco che arde sul focolare; scolpisci l'immagine mia, e tu conseguirai l'intento. » Svegliossi Becerra tutto turbato, convinto della realtà di tale apparizione, giacchè, sveglio com'era,

ancor sentiva in camera il rimbombo di quella voce, e l'attribuì a causa soprannaturale. Onde levatosi diviato, e visto arder sugli alari il tronco indicatogli dalla visione, tosto n'estinse con acqua la fiamma, e venuto il giorno, riconobbe esser quel legno molto atto al lavoro che doveva imprendere. Tutto fuor di sè per aiuto sì straordinario del cielo, si pose egli tosto a digrossare il simulacro. Lavorò fervidamente, continuamente, in istato di rara esaltazione, e lo ridusse a tanta celestialità d'espressione, da esser poi da tutti giudicato vero miracolo, non solo d'arte, ma di sentimento. E, quando esso venne agli occhi della regina, grandemente ella n'esultò, perchè vi riconobbe infine quell'idea che internamente ella in sè stessa vedeva, e che mai non incontrava prima nelle altre imagini dello scultore, il quale era da lei con rari elogi e premi rimunerato. Furono quelle due prime statue parto d'un'idea professionale come in oggi ancora ne spaziano per le officine: l'ultima fu parto d'un entusiasmo religioso che in oggi è estinto. A dir corto, furono opere di studio le prime, l'ultima d'inspirazione.

Esempi tali si parano innanzi a ogni passo che muovasi fra quelle antiche cronache. Sono essi come lo smalto di molti fiori in un sol luogo della pittura italiana. Uno fra i più soavi era il beato Angelico da Fiesole. Eugenio IV lo elevava per le sue virtù alla sedia arcivescovile di Firenze, che umile ei ricusava, contento alla tranquilla sua celletta, e all'oscura vita che traeva orando e dipingendo; anzi orando sempre, chè la di lui pittura era orazione. Mai non cominciò egli una tavola sacra se non dopo averne chiesta a Dio l'inspirazione, come era uso altresì di san Tommaso d'Aquino, prima di risolvere le più ardue quistioni della teologia; e quando credeva esaudita la sua preghiera, nulla più osava mutare al pensiero venutogli di sopra, persuaso

non essere egli se non lo strumento d'una rivelazione divina, e spesso era interrotto nel lavoro dalle lagrime che gli sgorgavano dagli occhi, e dal palpito violento che gli agitava il cuore, quando dipingeva una pietà e un *Ecce Homo.*[1] Al terminarsi dell'opera non finiva allora ogni briga del pittore, solo intento a procacciarne l'esito; ma penetrati di riverenza per un'imagine, che credeano opera di Dio anzichè di lor mano, or con preghiere, or con pie inscrizioni a' piè della tavola, essi continuavano con seco quella relazione da anima ad anima, che aveali insieme fino allora tenuti, ed eccitavano in altrui i trasporti da cui sentivansi rapiti. Ultimato il fresco della Nunziata nel dormentorio del convento di San Marco, volendo il beato Angelico mostrar la propria gratitudine alla Regina del cielo, come di ottenuto favore, raccomandava in questi versi una preghiera a chi venisse a visitarla:

> Virginis intactæ dum veneris ante figuram,
> Prætereundo cave ne sileatur Ave.

e sull'alto della composizione scriveva: *Mater pietatis, et totius trinitatis nobile triclinium.* Nel deposto di croce fatto per la chiesa di Santa Trinita, ei vergava in lettere d'oro quest'affettuosa epigrafe: *Ecce quomodo moritur justus, et nemo percipit corde!* Parole che erano come un'ultima vibrazione rimasta nell'anima dall'appassionamento che l'aveva commossa. Pura intelligenza della stessa tempra, aveva il costume istesso Gentile Bellini. In uno dei quadri che egli fece sul miracolo della Croce nella fraternita di San Marco, volendo egli mostrar l'armonia che era fra il sentimento e l'opera che ne derivava, poneva questo segno di sua pietà: *Gentilis Bellinus amore incensus Crucis* 1496. Dipingeva poi in altra

[1] Marchese, *Mem. dei più insigni Pitt. Domen.*, tomo I, pag. 287.

tavola il fatto miracoloso avvenuto in Venezia, ove la reliquia del santo Legno, essendo portata processionalmente per la città, cadeva nel canale, da cui non poteva esser ritratta da mani profane, e sol erane poi per quelle d'Andrea Vendramin, uomo d'esimia virtù. Fatta maggiore in tale congiuntura la commozione del pio artefice, ne fu maggiore l'affetto della parola, e sulla stessa tavola scrisse: *Gentilis Bellinus pro sanctissimæ crucis affectu lubens fecit* 1500. Giovanni suo fratello, nella vergine con un coro d'angeli alla chiesa de' Frari, compieva ei pure l'opera dell'inspirazione coll'opera della preghiera in questi versi:

Janua certa poli, duc mentem, dirige vitam;
Quæ peragam, commissa tuæ sint omnia curæ.

A quei giorni di semplicità e di fede, la scintilla dell'emozione religiosa passava rapidamente dal cuor dell'artista in quello dello spettatore. Molte ne sono le testimonianze della storia: ne citiamo alcune delle più gentili. Erasi Vittore Carpaccio specialmente dedicato alla pittura leggendaria, come Gian Bellini alle Vergini ed ai Santi, come Cima da Conegliano ai fatti del Nuovo Testamento. La santità della di lui vita fu espressa dal Ridolfi in questo bel detto sulla sua morte, che: « pianto dai cittadini, egli sorrise nelle beate stanze del cielo. » Dalla santità della vita, quella della pittura, e dalla santità della pittura, quella dell'impressione sua sul popolo. Ecco le parole del Zanetti sulla vita di sant'Orsola dipinta dal Carpaccio in una cappella di sua Chiesa: « Un de' maggiori pregi di tali figure consiste singolarmente in quegli effetti che fanno sul senso e sul cuore delle genti lontane dalle cognizioni dell'arte. Io mi sto talvolta in questa cappella inosservato, e veggo entrare alcune buone persone che, dopo una breve orazione,

anzi spesso nell' orazione medesima rivolgendo gli occhi a queste pitture, restano sospese il volto e la mente,[1] e non possono nascondere l' interno movimento che provano. » Leggesi nella vita di san Bernardino da Siena, che egli andava ogni giorno fuori della porta Camollia, ad un luogo ove, dentro un rustico tabernacolo, trovavasi una Madonna, l' aria del cui volto, su quante ei ne vedesse, era l' oggetto di sue predilezioni. Vi passava il santo alcune ore di solitaria preghiera; e poi conducevasi a visitar una cugina detta Tabia, altr' anima pura e innocente come la sua, e a lei ingenuamente confidava i segreti di quei misteriosi colloquii. Così san Filippo Neri compiacevasi particolarmente d' una visitazione del Barocci a Santa Maria di Vallicella in Roma, ove sentendosi commosso dai più vivi infervorimenti, più spesso ritiravasi a far orazione.[2] Anche fra Girolamo Savonarola, genio vasto e filosofo universale, nella cui mente avean pari dominio la santità e la poesia, sentiva più intima la sua unione con Dio, quando orava avanti al Crocifisso d' Orsanmichele, ove faceva lunga stanza immerso in profonda meditazione.[3] Tutto era pietà, amore, poe-

[1] « Suspendit picta vultum mentemque tabella. » (Horat., lib. II, Epist. 1.)

[2] Bott., *Lett. Pitt.*, tom. VII, pag. 28.

[3] Bartoli, *Apol. di F. G. Savonarola*, pag. 7. Quel gran difensore della fede e della libertà, cui cresce gloria essere stato condannato da Alessandro VI, fu venerato come dottore e martire della Chiesa in quel secolo, e la corte di Roma lasciò distribuire al popolo una medaglia di bronzo, ove con tal doppio titolo era incisa l' effigie del grand' uomo. Soleva egli spesso invocarsi come beato da santa Caterina de' Ricci, contro cui se ne mosse accusa da chi voleva impedire la di lei canonizzazione. Durante la controversia che avvenne in tal congiuntura, San Filippo Neri, il quale aveva in camera sua un' immagine del Savonarola, dipinta coll' aureola intorno al capo, pregava Dio con un fervore vicino allo spasimo, affinchè quel glorioso campione di Cristo non soffrisse una seconda condanna. Ed avendo conosciuto, per ispecial rivelazione, che la memoria di Fra Girolamo uscirebbe pura (come avvenne) da tal estrema prova, ei non potè

sia, sentimento, nell'arte di quei giorni. I cuori pareano avere un altro palpito, gli spiriti un'altra fede. Quel consorzio d'uomini era immerso in un'atmosfera di religiosità che brulicava di visioni, d'estasi, di miracoli; elementi atti a commuovere, fertili a produrre, che ora nè più commuovono nè più producono. Allora gli artefici erano santi, i santi erano artefici:[1] le pitture si facevano per miracolo, le pitture operavano miracoli. Il Cristo scolpito a San Paolo dal Cavallini, uomo d'integra vita, parlava a santa Brigida l'anno 1370;[2] la sua Vergine nella Nunziata di Firenze faceva, al dir del Vasari, infiniti miracoli; così il Salvatore del Tiziano nella chiesa di San Rocco in Venezia;[3] il Crocifisso di lui in quella di San Domenico in Napoli parlava a san Tommaso d'Aquino;[4] una Madonna del Varotari lo salvava cadente da altissimo palco;[5] le candele di cera non consumavano avanti l'Assunta di Guido nella chiesa di Castelfranco;[6] la Vergine del Rosario del Domenichino a San Giovanni in Monte non era offesa dal fulmine;[7] un'altra dello stesso nel duomo di Fano, non erane dal tremuoto del 1672 che vi faceva grandissima rovina;[8] le pitture del Piazza nei santuari della Germania vi con-

frenare i trasporti d'una pia allegrezza, a cui prese parte il maggior numero dei suoi concittadini, agli occhi de' quali tal fatto equivaleva ad una beatificazione. (*Ibid.*, pag. 183 e segg.: e Rio, pag. 663.)

[1] Ne citiamo alcuni principali, come il beato Angelico, i beati Giovanni Dominici, Francesco Galeas, Giovanni Narduco, Pasquale Gaudino, Nicolò Factor ec., fra i pittori; Gundisalvo, Gonzales, il ven. Lorenzo, Giovanni Ortega, Domenico della Calzada ec. fra gli architetti.

[2] Vasari, tom. II, pag. 201.

[3] Ridolfi, *Merav. dell'arte*, tom. I, pag. 141.

[4] *Voyage en Ital.*, tom. VI, pag. 235.

[5] Rid., *Merav. dell'arte*, tom. II, pag. 83.

[6] *Fels. Pitt.*, parte IV, pag. 73.

[7] Ibid., parte IV, pag. 341.

[8] Bellori, *Vite dei pittori*, tom. II, pag. 51.

vertivano gli eretici,[1] come già le immagini dell' oratorio di Carlomagno nella Sassonia; e quelle di Iacopo Bassano predicavano il cristianesimo nelle Indie.[2] Allora una colomba scendeva ogni sera dal cielo ad accender la lampada della Vergine avanti a cui vegliava la notte santa Umiliana, e deponeva sul suo altare una rosa risplendente come il sole;[3] altrove i ceri accesi andavano soli in lunga fila intorno alla grotta ov' era un' altra statua della divina Madre;[4] allora un angelo, librato sull' ali, dipingeva il volto di quella d' Andrea del Sarto, mentre, dopo averlo tentato più volte invano, e spossato da soverchia fatica, egli stava immerso nel sonno presso l' opera sua; allora i magistrati d' una città porgevano ai santi il patrio gonfalone che, ovunque sventolava, faceva dalla terra sorgere un tempio;[5] allora uomini, donne, fanciulli, patrizi, popolani, traevano a stormo ad ergere sacri edifizi;[6] gli artisti vi ricusavano la mercede dell'opera loro;[7] frate Guglielmo da Pisa, valente architetto, stimavasi oltremodo rimunerato da una costola di san Domenico da lui involata per devozione;[8] e Lorenzo Lotto consacrava sè e il proprio pennello alla Vergine di Loreto, al cui altare traeva l' ultimo respiro.[9] Inge-

[1] Rid., *Merav. dell' arte*, tom. II, pag. 160.

[2] Marchese, *Mem. sui Pitt. Dom.*, tom. I, pag. 65.

[3] Brocchi, *Vita dei santi fiorentini*, tom. I, pag. 205.

[4] Noug., *Anecd. des Beaux Arts*, tom. II, pag. 659.

[5] Fontana, *De rom. prov. ord. præd.*, tom. VII, pag. 103. In Perugia il magistrato della città consegnò al beato Nicolò da Giovenazzo il patrio vessillo, dicendogli che in qualunque luogo lo avesse fatto sventolare verrebbe innalzato un tempio a san Domenico. (March., tom. I, pag. 65.)

[6] « Veniebant homines et mulieres Rheginorum, tam parvi quam magni, tam milites quam pedites, tam rustici quam cives, ferebant lapides, sabulonem, et calcinam supra dorsum eorum.... et beatus ille erat qui plus portare poterat. » (Murat., *Rer. Italic. Script.*, vol. VIII, pag. 1107.)

[7] Se ne trova esempio nelle Vite del Vasari, di Paolo Veronese, del Tintoretto ec.

[8] March., tom. I, pag. 102.

[9] Lanzi, *Stor. della pitt.*, tom. III, pag. 84.

nuità di credenze, di costumi, ove trovasi non so che di primitivo da cui ci sentiamo tanto più commossi quanto più ne siamo divezzi. La fede implicita del popolo alle menome tradizioni religiose dava loro una forza che noi appena siam ora in istato di giudicare; onde qualunque sia poi il valore teologico di esse, è necessario riconoscere in teoria l'influenza che avevano sull'immaginazione dei pittori e dei poeti. L'infinita varietà di tali sensazioni operando esteticamente su tutte le potenze dell'intelletto, per l'intimo legame che è fra il mistero del sentimento e quello dell'inspirazione, v'informava un nuovo ordine di figure, la cui specie più spirituale che grafica, non eccita, è vero, colla stessa vivacità del marmo greco le impressioni sensuali, ma colpisce come espressione del pensiero, e sempre più soggioga quanto più si contempla. Perciò, quanto più gli artefici furono capaci d'elevarsi in quella gerarchia delle cose incorporee, tanto meglio riuscirono nello scopo altissimo della nuova pittura, quello di mostrare all'occhio ciò che l'occhio non può vedere, sviluppando dal più intimo fondo dell'anima umana quel sentimento dell'infinito per cui ella non trova fra tutte le creature del mondo un oggetto degno della sua natura immortale. Infatti, quando sullo scorcio del secolo XV il grecismo, accompagnato dal suo corredo d'irreligiosità, sostituì la gelida influenza dell'imitazione pagana alla vitale inspirazione del cristianesimo, l'artefice s'avvezzò a ritrarre non più la propria ma l'altrui idea, la scienza sottentrò all'ingenuità, la fantasia al sentimento. L'arte non fece più se non che riprodurre una perfezione trovata da altre mani, cercò la natura negli altrui modelli, non il proprio modello nella natura, e si allontanò dall'indagine di quell'archetipo ideale che la fede avea deposto nel cuore umano. Così ella divenne fredda

e monotona, com'è l'imitazione d'una prima imitazione, ove manca tale impulso elettrico della natura, per cui tutti gli studi fatti sopra una stessa figura riescono dissimili fra loro, stante la padronanza lasciata all'ingegno dall'immensa di lei fecondità. Onde l'intento pittorico si ridusse quindinnanzi a porre esattamente il piede sull'orme altrui, riproducendo sentimenti non provati, fatti non visti, personaggi non conosciuti. L'uniformità inanimata, che generò l'eccessiva imitazione dei Greci, induceva più tardi alcune scuole a cercar di nuovo le inspirazioni della natura: ma come ciò avveniva in un'età di crescente scetticismo, l'arte destituita dell'ideale impressole dal senso religioso, cadeva allora nel volgare. Alle esili e pure fattezze de' quattrocentisti succedevano sugli altari le volgarità iconiche più sconvenevoli. Ne davan primi il malaugurato esempio Masaccio, Masolino, Andrea del Castagno, Pesello, il Baldovinetti, Fiorenzo, Domenico Ghirlandaio, e il Lippi che, simili a quell'Arellio di cui scrive Plinio, collocavano sugli altari le proprie amanti, nelle cui Vergini se ne poteva numerare la serie, onde ricadde allora sopra i cristiani il rimprovero che san Giustino martire volgeva un giorno ai Pagani di adorar le amanti dei loro artefici. Molti altri pittori, sul tenore del Lippi, esposero a quel tempo le pubbliche meretrici alla pubblica adorazione nei luoghi sacri, e lo stesso pontefice Alessandro VI fecesi dal Pinturicchio rappresentare in un'Epifania sotto l'aspetto d'uno dei Re Magi, mentre Giulia Farnese dava compimento alla profanazione sotto quello della Vergine Maria.[1] In tal degradazione morale della pittura, la facoltà del divino si limitava a quegli artefici soltanto, a cui il sentimento religioso suggeriva elevati concetti, mentre privo ne rimaneva chi privo era del raggio dell'inspira-

[1] Vasari, *Vite dei pitt.* ec., tom. IV, pag. 256.

zione celeste. Onde fu ovvio nella condizione dell' arte l' esempio di pittori i quali avendo trattato con tal contrasto di principii i medesimi soggetti, impressero nelle opere loro il segno del vario fonte da cui erano derivate. Così Ghirlandajo e Raffaello dipingevano ambedue lo sposalizio della Vergine; ma il primo come semplice naturalista, ne faceva un' opera di plebea natura; l' altro, sensivo e pio, una di santità ideale. Così le tavole di Mariotto Albertinelli ne rivelavano le passioni ignobili, mentre nelle sue Fra Bartolomeo trovava il santo dell' idea nel casto dell' espressione. Il Lippi, uomo di pessimo costume, mai non era fatto capace di dipinger bello di santità il volto della Vergine, e anzi ne degradava il tipo figurativo,[1] e il Puligo a lui simile, benchè uscito dalla mistica scuola di Ridolfo, riproduceva la propria materialità nelle proprie composizioni.

L' intima connessione esistente tra l' arte e il senso morale, esteticamente e storicamente dimostrata dai fatti, era pur fermata in assioma dalle più gravi autorità antiche e moderne. Pitagora dichiarava, circa venticinque secoli fa, che l' uomo, il quale pone piede in un tempio, sente nascere in sè un altro spirito.[2] Da Seneca venne più formalmente riconosciuto che l' inspirazione dell' arte è nell' uomo occultamente spiegata dall' atto stesso della divinità.[3] Michelangelo ripetea sovente non poter stare il vizio con sì eccelsa arte[4] e soltanto esser dato ai vir-

[1] *Poes. christ.*, pag. 134. L'irreligione di quei pittori si mostra pure nell' immodestia con cui taluni ardivan rappresentar le figure sacre, senza eccettuarne le Vergini e i Crocifissi; ed il Vasari narra di uno, detto il Nunziata, a cui avendone un pio cittadino data la doppia commissione, molto insistendo affinchè fosse l' una e l' altro tale da non muovere a lascivia chi gli riguardava, dipinse a lui la Vergine alquanto attempata e colla barba, e il crocifisso coi calzoni. (*Vite de' Ghirland.*, tom. IX, pag. 17.)

[2] Sen., *Epist. moral.*, XCIV.

[3] *De beneficiis*, lib. IV.

[4] Bott., *Lettere pitt.* — Baccio Bandinelli al Guidi, tom. I, pag. 74.

tuosi esprimere la vera bellezza dell' umana figura.[1] Il Vasari chiamava felici i pittori che sentivano il buono, come quelli che al bello meglio attingevano, vedersi continuamente essere i religiosi d'utile alle arti, di giovamento al mondo:[2] « Nè creda alcuno (sono i suoi detti), perciò che non è quasi possibile, e la continua esperienza ce lo dimostra, che si possa senza il timore e la grazia di Dio, e senza la bontà de' costumi a onorato grado pervenire. »[3] Un altro gran precettore della pittura riconobbe solo riuscirvi grandi i virtuosi,[4] ed era opinione dell'erudito storico della scultura doversi ormai alla greca sostituire l'inspirazione religiosa, e considerare questa qual elemento d'individualità e di perfezione alla moderna pittura.[5] Secondo il Bettinelli il pensiero sublime si associa soltanto all'idea virtuosa,[6] e un illustre scrittore moderno dichiarò che i cuori i quali nulla credono, e trattano d'illusioni gli affetti virtuosi dell'anima, di follia le belle azioni, guardando con disdegno l'immaginazione e la tenerezza del genio, nulla mai compiranno di grande: essi non hanno fede che nella materia e nella morte, e già sono insensibili come l'una, gelidi come l'altra.[7]

Abbiamo fin qui poste a confronto le sorgenti che produssero la bellezza greca, e la bellezza italiana: accenneremo ora come i maestri che soprastarono agli altri nella sua manifestazione, riuscissero nel malagevole intento in ragione appunto del principio da noi stabilito. Osserva Platone nel Dialogo della *Giustizia*, che

[1] Ibid., L'Ammannato agli accademici del dis., tom. III, pag. 539.
[2] *Vita del Rustici*, tom. IX, pag. 79.
[3] *Vita di Simone e Lippo Memmi, e del Cavallini.*
[4] Reyn., *Disc. académiques*, tom. I, pag. 313.
[5] Tom. I, pag. 319, e tom. III, pag. 47.
[6] *Tratt. dell' entusiasmo*, pag. 67.
[7] *Gén. du Christ.*, tom. I, cap. II, pag. 98.

qualsiasi bella immagine si mostri sopra la terra, non perviene all'essere suo, se non a similitudine di un modello anteriore, deposto nel pensiero di Dio: indi ne consegue siano in certo modo i pittori, i poeti, e gli statuarii, semplici copiatori di quella copia più perfetta che è reflessa dalla bellezza infinita. L' innalzamento del pensiero verso un bello ignoto dee dunque, in ragione dell' affinità di natura esistente fra l'anima e Dio, tanto più accostarsi a quel sommo prototipo, quanto più sarà esclusivamente spiritualizzato. All'immaterialità di questo coopera l'immaterialità del culto. Quanto più l'anima è in esso ridotta alla libera azione del suo puro principio, tanto più efficacemente ella espande le proprie potenze nell'idea del sublime, ed è appunto quand'ella si trova in tal condizione che un ammaestramento divino interviene occultamente a produrre le opere dell'ingegno.[1] A questa verità frequenti sono le prove fornite dalla storia pittorica. Considerando in essa quali, fra i precipui maestri fossero quelli che meglio valsero ad infondere nelle sembianze umane l'idea della divinità, tosto a noi si affacciano i nomi venerandi di que' quattrocentisti che già sopra abbiamo accennati, le cui tavole non furono se non il riverbero d'una pietà modesta e fervorosa; i quali, santi e pittori ad un tempo, talor passavano dai travagli dell'officina alle grandezze ed agli splendori degli altari. Ad essi conviene aggiungere Vitale da Bologna, Guido da Siena, il Cavallini, il Previtali, Masaccio, il Basaiti, l'Angelico, il Francia, il Perugino, anch'essi fra i primi pensatori di quelle figure celestiali così pure nelle linee, così semplici nell'espressione, che l'età ingenua in cui vissero attribuì sovente agli angioli del Paradiso, ed a cui vennero più

[1] « Magisterque ex occulto Deus producit ingenia. » (Seneca, *De Benef.*, IV.)

tardi ad ispirarsi altri artefici, se non ugualmente santi, egualmente credenti, Raffaello, Michelangelo, Correggio, Gaudenzio, fra Bartolomeo, Guido Reni, il Salvi, e Carlo Dolci.

A chi si ristesse ad un'occhiata superficiale, forse che l'invocazione di Raffaello a provar l'influenza del senso religioso sul concetto artistico potrebbe sapere di paradosso; ma a chi siasi addentrato filosoficamente nello studio dell'uomo, ed abbia considerata l'azione imperiosa che le passioni hanno sul cuore, in opposizione al convincimento dell'intelletto, ciò non farà maraviglia. Ai tempi in cui viveva quel primo de' nostri e dei moderni artefici, quantunque l'uomo pagasse tributo alla fragilità della propria natura, erano le credenze religiose in lui profondamente impresse. La filosofia dello scetticismo ancor non avea, come in oggi, contaminate le sorgenti più vitali del Cristianesimo. Il traviamento, in cui cadea taluno dall'attuale osservanza de' suoi precetti, era debolezza del cuore, non incredulità dello spirito. L'anima fervida di Raffaello che fu sì vivamente penetrata dall'azione della bellezza, non potè, è vero, resistere al suo incanto. Errò, perchè fragile; adorò, perchè credente. E a tutti è noto quanto l'idea religiosa fosse addentrata nel suo cuore, e con quale affettuosa predilezione soprattutto egli sentisse il culto della Madre di Dio. [1] La bellezza, per quel potere sovrumano che ella estende tacitamente fin sotto i veli del santuario, investendo il suo cuore dal lato più indifeso, vi destò fin dai primi anni senso di pietà, analogo alla condizione d'una fibra sensibile, che nella consuetudine della

[1] Fu ultima volontà del grande artefice che il proprio cadavere fosse deposto ai piedi della Vergine nel tempio della Rotonda. Anche il Vasari ha reso omaggio ai sentimenti religiosi del Sanzio, affermando che egli era stato *ottimo cristiano*. (*Vita di Gio. da Udine.*)

vita si trovava inoltre modificato dall'ingenua transazione che gli scandali della città e il generale mal costume del secolo decimosesto usava ammettere fra la credenza e il temperamento. Il senso che, operando sull'umana infermità la conduceva a fine immaturo, era pure altresì quello stesso che espandendosi qual celeste elemento in quella nobile intelligenza, l'esaltava dalla bellezza sensibile fino alla bellezza adorabile, e segnava in essa l'ultimo termine del concetto umano. Riguardo al Buonarroti, tutti che scrissero di lui convennero della profonda emozione che destavano in quella grande anima le sublimi pagine della sacra Scrittura, in cui, *come ottimo cristiano*, [1] egli era versatissimo. [2]

[1] Vas., *Vite de' Pitt.*, tom. X, pag. 221, ediz. di Siena.

[2] Pari lodi avea dal Vasari il divino Correggio. È fatto notorio che la pietà era l'impronta caratteristica di Gaudenzio Ferrari; Guido Reni ebbe per dimestico detto, che soltanto l'uomo religioso e dabbeno potea riuscir grande nell'arte, e il *timore di Dio fu sempre il primo ricordo che disse ai suoi discepoli*. Ammonito da un tanto institutore il Sassoferrato incielava sulle sue tele le sembianze della Vergine e del divin figlio, da lui sì frequentemente riprodotto, e protraeva, come artefice e come cristiano l'opera del gran maestro. Fra Bartolomeo da San Marco era sin da giovinetto, d'integro costume, amico della quiete, osservatore alla legge di Dio, ligio al consorzio de' dotti, assiduo alle predicazioni del Savonarola. Di Carlo Dolci finalmente ecco in quali termini parla il Baldinucci: « Dirò solo che fin dai primi suoi anni egli visse con tanta purità, che ogni fanciullo che trattasse con esso sentiva accendersi a devozione, e talvolta a desiderio di stato religioso: poi nell'avanzarsi in età, quanto vedeva e quanto operava tutto riduceva a spirito, ordinandolo a Dio. » (*)

(*) Della santità del Dolci scrisse a lungo il Baldinucci, che lo mostrò in molte pratiche simile ai più fervorosi quattrocentisti. Fu in tal proposito narrato all'autore di queste carte dal celebre cavalier Puccini, direttore della Galleria di Firenze, risultare da un documento inedito della famiglia del pittore, aver egli avuto costume di cominciar ogni lunedì santo la figura di un *Ecce Homo*, a cui lavorava con gran devozione tutto il rimanente della settimana, valendosi di tal esercizio come di preparazione alla comunione che andava a ricevere nel giorno di pasqua. Lungo sarebbe il novero dei maestri, che in tempo a noi più vicino avendo avuta celebrità negli annali dell'arte, pur l'ebbero in quelli della religione, benchè non dediti alla pittura sacra: Giorgione da Castelfranco (Vas., tom. V, pag. 84); Palladio (*Lett. pitt.*, tom. I, pag. 563); Vasari (Gaye, *Cart. d'Art.*, tom. III, pag. 211, 241, 235) e Rubens, il quale sentiva messa ogni giorno, e il cui confessore è citato dai suoi biografi (Van Hasselt, *Vita di Rub.*, pag. 46, 133, 173), meritano special ricordanza.

Da uomini che operavano in tal condizione morale, emersero, quai germogli da elette piante, i tanti grandiosi concetti che in oggi maravigliano la sterile ed incredula età nostra, ma nulla poterono gl' ingegni idear di più puro, e che al santo meglio accoppiasse il leggiadro, quanto allorchè concepirono il pensiero dalla pittura attuato della divinità che si nasconde sotto le rose dell' infanzia e della creatura cui l' umile virtù fa madre al suo stesso Creatore. Un tanto e sì difficil tema rimasto inaccesso all' arte greca, divenne precipua gloria all' italica. Fra quelli che meglio trattaron l' opera del pennello a pochi fu dato poggiar sì alto. Quanto non eran frequenti nelle altre scuole i fanciulli rappresentati in grembo ad una madre, e quanto rara in quelle fattezze la divinità dell' idea! Alla sublimità d' un tanto concetto mai non giunse la scuola fiamminga, se pur non se ne eccettui talora Antonio Wandyck: e questi solo vi giunse, allorchè fatta lunga stanza in Italia, egli studiavasi ad imitare i nostri artefici. Tra i Francesi Poussin e Lesueur vi si accostarono più da presso; ma il primo, anzichè alla Francia appartiene all' Italia, come egli stesso lo ebbe espressamente dichiarato: l' altro raramente trattava siffatti temi, e mostrò nobile anzichè aggraziato ingegno nei suoi precipui capolavori, *la morte di san Protasio, la vita di san Brunone, e la Predicazione di san Paolo agli Efesii*. Gli Spagnuoli poterono vantare nel Morales, nel Velasquez ed in Murillo i migliori interpreti del sentimento religioso, ma senza eccettuarne il celebre quadro *della Concezione* ove quel loro miglior pittore oltrepassava sè stesso, questo sentimento vi apparve mai sempre associato a certa volgarità di forme per cui erane remosso quel sovrumano che si vuol rinvenire negli esseri elevati alla gloria dell' apoteosi cristiana, nei quali la nostra fantasia richiede un ideale di fattezze e una poesia d' immagini che gli

estolla oltre la semplice condizione della nostra natura.

A voler provare una proposizione che potrebbe accagionarsi di troppo parziale ai pittori italiani, non sarà inutile che ci rimettiamo sott' occhio alcuni gentili episodi dedotti dalle tavole di quelli a cui la tenerezza della pietà inspirava l' elevazione del pensiero.

Raffaello, in cui bellezza e sublimità eran natura, fu il primo che sotto alle molli grazie del fanciullo sapesse far trasparire l' onnipotenza del Dio:[1] nè l' uomo potè finora attingere non che superare la maestà del putto da esso dipinto in braccio alla Vergine di san Sisto, che

Sì gran parte del Nume avea nel volto.

I vezzi del sorriso come quelli del pianto, la pace del sonno, il bamboleggiar della puerizia, il benedir d' una mano infantile, tutto divinizzava quel sovrumano pennello, che dalla leggiadria dei veli e dall' ondeggiar dei panni, o dallo scherzar degli uccelletti, traeva argomenti di venustà e di grazia, e al cui volere accorrevano ad abbellir le sue tele di lor mistiche forme, ora puri angioletti immillati a nembo fra i raggi del sole, ora cherubini aleggianti nella vastità dei firmamenti. Dopo aver ammirato Raffaello, non è senza alcuna sorta di meraviglia che si osserva lo spirito istesso del fiero Michelangelo mansuefarsi all' idea del Dio, fatto visibile nelle pargole membra d' un fanciullo: e allorchè dormente in grembo alla divina madre, egli lo esprimeva in un quadro ora posseduto dal Belvedere di Vienna, si do-

[1] Nella Sacra famiglia mandata da Raffaello alla città di Siena, poi acquistata da Francesco I, e che in oggi figura nel Museo Napoleone sotto il titolo della *Belle Jardinière* (derivato forse dalla semplicità dell' abito della Vergine), il volto, e l' atto del bambino sono tali da lasciar nell' animo un' impressione che più non si cancella.

vette riconoscere quanta virtualità fosse in quel nobile e misterioso soggetto, per così attrarre a sè una fantasia usa a slanciarsi fra le immagini più formidabili della Bibbia e della divina Commedia. Chi poi sarà che non abbia fra le più gentili manifestazioni dell' arte quel fanciullesco sorriso che risplende nella *Notte* del Correggio, il quale, con pensiero invidiabile allo stesso Petrarca, primo emanava la luce d' ogni intorno reflessa sui volti degli angioli e de' pastori, dal nudo corpicciuolo di Quello la cui parola creò la prima luce nel mondo? E il genio di Leonardo non sembra egli essersi innalzato

Quivi fra lor che il terzo cerchio serra

per riportarne quaggiù l' avvenente figura di quell' altro fanciullo, che sostenuto da un angiolo benedice san Giovannino, presentatogli dalla Vergine, mentre i soli testimoni di tal pietosa scena sono il cielo, le rupi, e i deserti?[1] Fu pensiero di santità e d' innocenza che suggerì al Vecellio la bella composizione che ornava le case de' Bevilacqui in Ferrara, ove il Bambino pargoleggiando con san Giovanni e santa Caterina, stava, a gara con essi, accarezzando un agnello che a lui volgeasi festoso, mentre commossa a tal vista la Vergine stringea con materna tenerezza il figlio al seno.[2] Andrea del Sarto aggiunse poesia ad affetto nel dipinto, che pur potrebbe a poema assomigliarsi, in cui san Giovannino presentato da santa Elisabetta al divino Infante, annunziavagli il sacrifizio del Golgota, mentre Maria e gli angioli ivi presenti si struggevano in pianto. Difficilmente poi potrebbe la fantasia nulla ideare di più santo di quel

[1] Quella rara tavola detta la *Vierge aux Rochèrs*, si trova altresì nel Museo di Parigi.

[2] Quadro menzionato dal Ridolfi nelle *Meraviglie dell' arte*, tom. I, pag. 180.

Bambino espresso dallo Zampieri nella celebre sua *Madonna del Rosario*, ove seduto in grembo alla madre egli spargea sulla terra le rose purpuree, emblema di sangue, offertegli da tre angioletti, mentre alcuni altri, in giro accolti mostravano adombrati in vari simboli i misteri della Redenzione.[1] Purità di forme e grazia fanciullesca in un volto di Paradiso preconizzarono agli adoratori del bello il *Putto dormente* con sì viva tenerezza contemplato dalla Madre, opera squisitissima del Reni, la quale da Urbano VIII passò nelle case dei Colonnesi.[2] Nè a Guido era minore Annibale quando, al tranquillo riposo del figlio di Maria, opponeva la vispa attitudine del san Giovannino, stendente con fanciullesca curiosità la mano a toccarne le ignude piante, mentre la Madre accennavagli col dito di non turbarne il sonno.[3] Non dee dirsi suggerito da quell'emozione che desta nel cuore il sentimento religioso, il concetto ideato dal Guercino nel quadro commessogli dal comune di Cento pel cardinal Durazzo, legato di Ferrara? Avendo il pittore voluto in esso dimostrare in quali pensieri era, fin dalla prima età immersa la mente del Fanciullo-Dio, lo rappresentava nella paterna officina; ove prestando con sommissione la pargola mano a trattare gli attrezzi fabbrili, mirava con occhio fiso e pieno d'angoscia informarsi nel proprio lavoro, la propria croce. Un altro, con invenzione più commovente stendea sulla croce posata a terra le nude membra del Bambino, dormente su quel letto di dolore. Bernardino Luini faceva accorrere gli angioli del cielo a porgere le fasce, e ammannire la culla del celeste Infante addormentato sul seno di Maria. Luca Giordano lo dipingea piangente con vezzo fanciullesco in mezzo a

[1] Nella Pinacoteca di Bologna.
[2] Malvas., *Fels. Pitt.*, tom. I, pag. 90.
[3] Nel Museo Imperiale di Parigi.

vari angioletti che a lui presentavano gli stromenti della passione. Pietro da Cortona, in atto di porgere a santa Martina il giglio e la palma, simboli di purità e di martirio. Il Trevisani, addormentato alla melodia dei canti angelici, mentre san Giovannino baciavagli la mano, e la Vergine lo copriva del proprio velo. Il Riccio, accarezzante una colomba che a lui porgea santa Orsola. L'Albani finalmente in atto di abbracciare san Giovannino, mentre gli angioli del cielo facean piovere sui due fanciulli un nembo di fiori.

Terminiamo questa graziosa mostra dell'inspirazione cristiana e italiana nelle immagini sacre colla rinomata figura del *Divin Putto benedicente il mondo*, dipinta dal Barbieri a Francesco del Carretto di Modena, di cui è tanta lode nelle cronache bolognesi.[1] Tale semplice idea, germe d'alte inspirazioni alla poesia e alla pittura, in sè aduna quanto di più grandioso e di più consolante ebbe l'intervento della divinità fra gli uomini, e basterebbe sola a ratificare la sopreminenza pittorica del culto cristiano. Un Fanciullo-Dio sostiene con una mano il mondo che creò: coll'altra lo benedice. Immagine d'una essenza benevola all'uomo, essa rammenta che quando quella mano si levava in Oriente segnava l'alleanza fra l'umanità e la divinità; il cielo e la terra si confondevano fra loro in eterna armonia; l'orgoglio e la forza del potente eran soggiogate dall'umiltà del debole. Da tale effigie cristiana qual fonte di sublimità o di grazia all'arte, di meditazione alla filosofia! E come nel debole fanciullo, che gli sorride e lo benedice, deve un essere razionale meglio riconoscere il Dio del cielo, che non quando i simulacri degli olimpici offrivano alle sue adorazioni

[1] Vita di Fr. Barbieri detto il Guercino, scritta dal Calvi pag. 123. Non è maraviglia che anche altri maestri, fra cui l'Albani, ne facessero il tema delle proprie invenzioni.

numi irritati e crudeli, la cui destra rovente di fulmini facea segno ai suoi colpi gli umani petti, o brandiva un tridente esterminatore di città e di regni!

In queste nostre ricerche noi abbiam seguito fin dalla prima origine e nelle varie sue diramazioni il corso dell'idea vivifica che ha introdotto nella pittura italiana un carattere di bellezza superiore alla greca. Abbiamo notato come il germe d'un'idea rimasta ignota al politeismo si sviluppasse nel Cristianesimo al primo suo nascere; come le persecuzioni pagane, la crescente barbarie, la depressione della scuola bisantina, l'abuso dello stigma allegorico, e l'entusiasmo delle crociate, rendessero successivamente e per lungo periodo infecondo quel germe; com'esso si sviluppasse in una data epoca, e sotto date condizioni di sentimenti, quali ne fossero gli effetti portentosi così nelle tre arti come nella intera società, e come sempre andasse crescendo nelle masse fino a tutto il cinquecento, poi isterilisse sotto la pagana influenza dell'epoca medicea fino al settecento, ove il trionfo dello scetticismo, distruggendo la fede negli uomini, inaridiva la fonte dell'inspirazione, perchè la fede è il movimento dell'anima, e lo scetticismo n'è l'immobilità. Sovente errando tra le fulgide aule dell'arte moderna (ove ogni giorno più si cancellano le divine orme dell'antica) allorchè ci avvenne rinvenirnè soltanto alcuna debole reminiscenza, abbiam provata al cuore quella stretta che dà l'incontrare, su vetusto e nobile edifizio con pravo gusto rimodernato, una lapide o un capitello che testifichi le passate vicende di quelle muraglie, fra cui sì diversa era la natura e il pensiero degli uomini. E, risalendo allora tristamente le ombre dei secoli, ci siamo per crescenti chiarori ricondotti colla fantasia in faccia a quella luce viva, che dal decimoterzo splendea sino in fondo al decimoquinto. Ivi, fra le armonie e le pompe

simboliche del culto, sotto la grandiosa volta de' templi, vedevam librarsi sopra gli altari, in una regione fra la creatura e la divinità, quelle mistiche immagini che pareano essere state formate di più puri elementi in luoghi ove mai non giunse la mano dell'uomo. E, affacciandoci a quel magnifico prospetto, miravamo gli occhi delle moltitudini innumerevoli, ond' eran gremite le navate, elevarsi a quelle figure, e pender fisse da esse, ed esserne la fede oltre misura infervorita. E il nostro pensiero sorgeva allora a considerare nel secolo decimoterzo, quella maestosa unità del principio cristiano, che estendendosi universalmente sopra le intelligenze, suggeriva concetti per cui la pittura e la poesia movevano con forza magnetica il cuor di tutto un popolo, anzi di molte generazioni de' popoli, i quali giungevano sino alla nostra, che ancor n' è commossa, e se ne maraviglia, e simile a quel console romano che nella tavola d'Aristide sospettava un' arcana virtù, a lui inesplicabile, è soggiogata dalla lor forza misteriosa, mentre ne disconosce la causa generatrice. Nell' attuale impossibilità della credenza mitologica, nella crescente estinzione della cristiana, poco dall' una, nulla dall' altra è per fornirsi a quella fiamma, che sola ha forza viva nelle cose del genio. Saran dunque consumati i destini della pittura nella società? Ovvero, essendone cessata la vita morale, protrarrà ella indefinitamente la materiale, come fa da oltre un secolo, continuando a mendicar nelle fiere delle pubbliche esposizioni, sotto nomina della propria gloria, l' alimento de' propri cultori? Ma e chi havvi, il quale dotato d' alti sensi, e stimando dover la pittura essere solo interprete di quanto è più sublime nell' uman cuore, non ne pianga il meretricio avvilimento?

Agitati da quei pensieri; e dalle grandiose memorie della antica pittura italiana passando (tristo riscontro!) a considerare la infeconda nullità della moderna,

e dai tempi che furono conducendoci a quelli che saranno, chiedevamo allora a noi stessi qual nuova sorgente d'inspirazione artistica succederà in avvenire ad un'idea che ha creato il divino sulle nostre tele, e che attraverso le ceneri di tante tombe ha portati fino a noi i palpiti dei nostri avi?

Queste verità utili, benchè severe, o a dir meglio utili perchè severe, alquanto contrastano con quell'uggioso *quotidianeggiar* d'encomii venderecci da cui soglion esserci infastiditi gli orecchi quando abbastanza già lo erano gli occhi, veri flagelli del nostro secolo, il quale quasi a protrarre le illusioni d'un'esistenza efimera in un'arte cui vien meno l'alito della vita, a lei profonde le più sdolcinate carezze, simili a que'baci con cui gli antichi credean rattener l'anima dei moribondi,[1] se non più simili forse al miele con cui essi pretendean far risorgere i cadaveri dai sepolcri.[2] Onde essendo incontrastabile l'attual decadenza della pittura italiana, e avendo noi per altra parte fiducia nel di lei risorgimento, perchè, quantunque lodatori del passato, confidiam pure nell'avvenire, e riconosciamo aver anche l'età presente (massime nella statuaria) prodotto tali opere da meritar lode da noi, imitazione dai posteri,[3] altro non istimiam mancare al genio redivivo della nazione se non che nuova favilla a riaccenderne la face onde di nuovo ne risplenda il mondo. Ma qual potrà essere il futuro carattere dell'arte nostra? Quale idea sarà sì grande da eccitarvi la virtualità d'una vera inspirazione? Noi lo affermiamo qui col più intimo convincimento; solo un'idea nel-

[1] Gasp. Barth., *Advers.*, lib. IV, cap. XVII, pag. 192.
[2] Si legge in Varrone avere il filosofo Democrito promessa ai suoi la risurrezione de' cadaveri che fossero sepolti nel miele.
[3] « Nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque ætas multa laudis et artium imitanda posteris tulit. » (Tacit, *Annal.*, lib. III, cap. LV.)

l' attuale stato d' Italia è tale per intensità di forza e fervor di passione, come per universalità di fede sociale, da poter, non pur originare, ma alimentare per lunga serie di giorni quello slancio dell'anima che genera il sublime, *l' idea patria*. Come l' arte del politeismo, caduta colla credenza mitologica, si ravvivò nel Cristianesimo il quale fu la credenza universale di molte età, così questa, venuta or meno sotto quell' epicureismo della ragione che estende la sua stretta glaciale sulla fede di diciotto secoli, si ritempreràà nella fede fortissima de' popoli al risorgimento della comune patria, che, preconizzato dalla voce di Dio, sta or maturandosi dalla volontà di Dio, e si compirà dalla forza di Dio, cui son mezzi gli ostacoli che le oppongono i piccoli grandi della terra, remore impotenti a fermar nel corso la nave che porta i nostri destini, cui la stessa sua mano dà spinta ineluttabile nei mari ignoti dell' avvenire.

Ma il fermento che invade in oggi tutta l' Italia solo allora s' eleverà a quell' immenso impulso morale che agisce sugli animi di molte generazioni, quando ai segni manifesti, ora precursori all' èra di rinnovellamento nazionale che si avanza, avranno succeduto i grandi eventi che la compiranno. Allora nel palpito generoso che farà battere come un sol cuore milioni di cuori dall' Etna al Cenisio, la terra dei morti diverrà alfin di nuovo la terra dei viventi; l' attività dello spirito, sozia a libertà, succederà agli inerti assonnamenti indivisibili da servaggio; la rigenerazione del popolo, non la sua abbiezione, sarà scopo ai di lui reggitori; la scienza, larva spaventevole ai dominanti, il cui patrocinio non ne è che il timore più o men dissimulato, sarà lealmente protetta; e coll' altre sorelle si ritempreràà la pittura nell' attualità d' un' inspirazione infervorita dalle grandi memorie, dai gran fatti, dalle grandi speranze nazionali; dal non esser lo slancio

del pensiero compresso sotto un giogo che attutisce il pensatore. Allora inspirato da quell' amore che solo ha forza in cuor di forti, emergerà, patrio tipo a pittura patria, il nobil tipo italiano, più nobile per l'irradiazione del più generoso fra gli umani sensi; e questo sublime studio restituito alla dignità del suo apostolato fra gli uomini, eleverà sulla terra d' Italia, non più inquinata dalla presenza dello straniero (scriviamo nel 1846), il trofeo de' suoi immortali monumenti, e sulla fronte della dicaduta regina farà splendere di nuovo l' antica corona delle arti, la più magnifica delle corone.

DELL' INVENZIONE PITTORICA

CONSIDERATA NELLE TAVOLE DI F. FRANCIA.

La sublimità tutta antica e il profondo sentimento che tanto accostarono l'ingegno del Francia a quello del divin Raffaello, ci muovono ad esporre nel presente articolo alcune considerazioni su quella brillante facoltà della mente umana che costituisce il carattere più incontrastabile del genio, l'*invenzione*. L'invenzione è la parte più pregevole della pittura, perchè emana esclusivamente dallo spirito. Essa è la manifestazione d'un'idea che la storia o la poesia desta nell'anima dell'artista, e va, qual scintilla elettrica, ad accendere quelle di centinaia di spettatori: ma ella sol conseguisce tal virtù quando giunga ad interessarli generalmente, e che il fatto da lei espresso abbia sui medesimi l'istesso grado d'evidenza e d'attualità che ebbe sull'inventore nel suo più vivo infervoramento. Il pregio d'un'invenzione non consiste soltanto nel sublime o nel patetico inerente al soggetto, ma nell'unità di azione e di sentimento che fra loro ne lega i personaggi, i quali tutti debbono concorrere a tale unità, senza che uno solo, apparendovi ozioso, vi riesca perciò inutile.

Il pittore che inventa imprime l'assoluto della forma a ciò che il poeta abbandonò all'indefinito della parola: onde può dirsi ch'egli ne modella l'immaginazione.

Il poeta che parla soltanto allo spirito, può lasciarsi trasportare da tutto il fantastico del suo estro,[1] mentre il pittore che parla agli occhi deve dare una forma ad idee, talvolta astratte ed incorporee. È inoltre da notarsi che il poeta e l'autore espongono sopra uno stesso fatto una serie d'idee che, condotte con arte e gradazione, giungono a sviluppare il sentimento, e portarlo fino al periodo della più intensa emozione: il pittore invece non disponendo di tal successività d'immagini è astretto a scegliere una sola scena della storia che tratta, e a concentrare perciò in un sol punto tutta la virtualità dell'arte sua. Egli ha però in sua tenuta due grandi forze che gli vengon direttamente dalla natura, e la loro influenza è irresistibile sugli animi. Verità, e sentimento: ecco ciò che costituisce la virtù morale d'un'invenzione: esagerazione e violenza; ecco ciò che la distrugge. Questa è la causa per cui le tavole di Raffaello e di Domenichino commuovono il cuore; quelle di David o di Girodet lo lasciano impassibile. La moltiplicità dei requisiti che si richiedono a far perfetta un'invenzione, rendono questa la più rara fra le doti pittoriche. Infatti, consultando gli annali dell'arte, vediamo che due soli artefici riscuoteano per tal riguardo la lode assoluta dei lor contemporanei: Teone Samio, al tempo di Pericle,[2] e Raffaello, al tempo di Leone X.

Nel divino atto dell'inventare, così l'artefice come

[1] « Poeta quærit quod nusquam est gentium, et invenit tamen. » (Plaut. in Pers. V. 394.) E Cicerone: « Qnod neqne oculis, neque auribus, neqne ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. » (Oratio ad Brut., Pars. II.)

[2] Quintiliano, che riferisce il giudizio fattone dalla sua età, dava la primazia dell'invenzione pittorica a Teone anzichè ad Apelle, a cui attribuiva quello della proprietà e della grazia: « In concipiendis visionibus (*quas φαντασίας vocant*) Theon Samius, ingenio et gratia quam in se maxime jactat, Apelles est præstantissimus. « (Lib. XII, cap. 10.)

il poeta prova dentro sè stesso una delizia che, al dir di Catullo, lo rende incomparabilmente beato:

> . . . . Neque idem unquam
> Æque est beatus ac poema cum scribit;
> Tam gaudet in se. (*Epig.*, *XX.*)

e per verità l'opera che ha vita dall'ingegno può (se non nella materia, almen nel concetto) dirsi creata dal nulla. Lo spirito dell'uomo, abbandonandosi con delirio alle immagini che lo invadono, non sente lo sforzo che gli costa il produrle: solo quando si è calmata l'effervescenza d'un traspórto quasi febbrile, egli riconosce, nello spossamento che in lui succede, l'infermità propria della specie a cui esso è congiunto. Ora, se il portato emergente da tal combinazione del fisico col morale, ci empie di giusta maraviglia; che mai sarebbe se, colla stessa perspicuità con cui ne miriamo il formale risultamento, noi potessimo assistere al travaglio psicologico che si va elaborando nei più intimi suoi penetrali? Ma è un mistero, alla cui esplorazione non bastò finora la scienza, il conoscere per quali mezzi le disposizioni recondite dell'anima si pongano in immediato contatto cogli organi corporei, ed abbiano azione su essi, come la mano sulla tastatura d'uno strumento musicale. Non ci è dato sapere donde parta il lampo che alluma il pensiero nell'interno del cerebro, e forma, per così dire, l'incarnazione dell'intelligenza; nè come uno spirito, il quale trasvola in un punto su tutta la storia e tocca ai confini del tempo, che penetra l'universo e si spande nella contemplazione di Dio, possa al momento stesso essere unito ad un corpo.[1] Noi comprendiamo gli effetti, non la sostanza di quelle forze intime per cui un moto dell'intel-

[1] « Quid autem anima in nervum operetur nescio, et nescit mecum quisquis mortalium. » (Boerhaave, *Dissert. inaug. de distinct. mentis a corp.*)

letto percuote colla celerità dell' attimo nel sistema nervoso, come se certe idee coincidessero con certe fibre, e produce un atto materiale; ovvero per cui un' impressione del senso, comunicata dall' una all' altra da molle intermedie che si trasmettono reciproco impulso, pone ad un tratto in orgasmo ogni nostra facoltà spirituale. Non v' ha sublime fenomeno astronomico in cui il sommo Creatore mostri tanta incomprensibilità quanto nello stato in cui versa lo spirito umano in quel meccanico eccitamento della fantasia. Opera d' infinita meraviglia se si consideri alla potente attività delle molle che vi stampano le impressioni profonde, più maravigliosa ancora se si avverta al primo originarsi di certe fievoli sensazioni che, nate e spente al lor nascere, destano in noi un titillamento d' affetti, ma sì incerti ed incompiuti, da esserne appena noi stessi consapevoli. E che dovrà dirsi dell' artifizio fisiologico per cui si operano quelle reminiscenze che muovono profondamente il cuore, all' improvviso risonare d' una melodia a noi nota, e ci trasportano di tratto da un luogo ad un altro anche lontanissimo, o dalla gravità delle cure senili ci richiamano alle fresche memorie della giovinezza? Qual sarebbe la nostra sorpresa se, illuminati da un raggio dell' onniveggenza divina, ci fosse dato veder un solo istante materiata, per così dire, l' intellettualità d'un' anima che, ondeggiando di pensiero in pensiero, si abbandona alle mistiche voluttà dell' immaginazione! Noi la vedremmo quasi natante in un vuoto ove continuamente le si affacciano e spariscono specie superiori alla natura, forme indescrivibili dalla parola. Noi discerneremmo le idee, fatte ivi visibili all' occhio umano, nascere ed estinguersi quai molecole mosse da organi di incomparabile finezza, indi rinascere e rifermentare, e ravvivarsi nel vortice di quell' atmosfera, e riunendo in un solo impeto la reciproca loro virtualità compiere al-

fine e perfezionare nella mente la stupenda generazione di un'immagine che vi risplende in tutta la sua limpidezza. Di tali portenti, inaccessibili all'uomo sopra la terra, Dio ci darà forse notizia in un altro ordine di cose, ov' Egli rivelerà ai nostri sensi una cognizione più estesa di sua infinita sapienza.

L'invenzione è facoltà caratteristica di certe anime in sè concentrate e cogitative che, raccogliendo la propria attività intorno ad un soggetto, ne penetrano profondamente la sostanza, ed infervorate alcuna volta da impressioni accidentali elevano il loro concetto, e si fanno capaci di poggiare al sublime. Perciò ella fu pregio rarissimo fra gli artefici, e molti ne furon privi che pure attinsero a rinomanza. Ora siccome l'immaginazione è cosa che nè si dà, nè s'insegna nelle scuole, nè tampoco nelle accademie, vediamo che in ogni tempo si adoperarono i cultori dell'arte a trovar modo d'eccitare con diversi suggerimenti la propria fantasia; gli uni tentando sottrarre con apposito governo lo spirito all'influssi della materia; gli altri invocando da combinazioni fortuite alimento alle idee di cui difettavano. Tra i fenomeni spirituali che generano il bello nella poesia come nella pittura niuno merita d'essere studiato quanto le cause varie che, secondo l'indole degl'ingegni, concorrono a promuoverne la fecondità. Gli antichi scrittori ci riferirono esempi delle une e delle altre in Crisippo e Protogene i quali, nel rispettivo ordine, ebbero particolare celebrità per la copia di loro invenzioni. Crisippo, le cui opere furono da Diogene Laerzio fatte ascendere al numero di trecento e undici, si preparava al lavoro con detergere il proprio intelletto mediante l'uso replicato dell'elleboro;[1] Protogene con ridursi al più modico cibo,

[1] « Chrysippus ut ad inventionem sufficeret helleboro animum detersit. » (Petr. Arbiter., *Sat.* 88.)

che, nelle opere da lui condotte con maggiore studio soleva essere soltanto di pochi lupini, frugalità di cui ci porge analogo esempio la vita di Michelangiolo, il quale finchè lavorò alla cappella Sistina, altro cibo non usò a suo ristoro da quelle immani fatiche, se non solo pane con scarso vino.[1] Menandro il quale figurò tra i più copiosi immaginatori della più immaginosa fra le nazioni, avea costume di eccitare la propria coll' altrui fantasia, e dalle opere di poeti a lui alquanto inferiori attingeva concetti che irradiati dal proprio genio ne ritraevano il tipo caratteristico. Egli dichiarava compiuta una commedia quando ne aveva inventato il piano, quantunque ancor non ne avesse composto un solo verso.[2] Anche Domenichino, che quanto era valente ad eseguire, altrettanto era tardo ad inventare, e che spesso trovò il motivo delle proprie nelle tavole composte anche da volgari artefici, dicea che, pensata l' invenzione, era fatto il quadro, benchè ancor non avesse data una pennellata.[3] Fonte

[1] Fra Girolamo da Carpi, domenicano, allievo del Mantegna e poi del Vinci, era così appassionato allo studio, che, por rimuovere quanto più poteva ogni cosa che ne lo distraesse, usava cuocere il lunedì un caldaio di fagiuoli, che gli serviva di cibo per tutta la settimana. Anche Pier di Cosimo, per darsi tutto all' arte sua, non maugiava se non uova sode che, a risparmio di legna, coceva a cinquanta per volta nel far riscaldare la colla per la pittura a fresco, e che gli duravano parecchi giorni.

[2] « Menander, cum fabulam disposuisset, otiamsi nondum versibus adornasset, dicebat tamen se jam complesae, » (*Comment.*, Vet.)

[3] Bell., *V. de Pitt.*, tit. II, pag. 85. Al dire di questo autore, era uso del Domenichino cominciare a ordinare l' invenzione nel suo pensiero con lenta maturita, prima di segnare sopra la tela un sol contorno, e solea perciò ricercare il silenzio e l' isolamento, ritirandosi nell' interno del proprio studio, ove chiudevasi a chiave per farsi inaccessibile a qualunque disturbo. Si narra che avendo egli promesso un quadro rappresentante *Adamo ed Eva* a un celebro medico bolognese che lo avea curato in grave malattia, e già essendo trascorso un anno senza che questi ne vedesse l' effetto, stanco alfine, egli ne richiedesse il pittore, il quale gli rispondeva esser quello a buon termine. E sollecitato dal medico a mostrarglielo, presentavagli Domenichino un semplice contorno, dicendogli che il lavoro che ivi

perenne di nobili invenzioni, Omero avea dalla natura ricevuto un estro che in lui si accendeva spontaneamente, ed i più bei versi dell' *Iliade* e dell' *Odissea* erano prodotti dal naturale eccitamento di tutto il sistema sensi-

ancor rimanea da farsi era il meno difficile. Così, sollecitato una volta dai monaci di Sant' Andrea della Valle di ultimare i freschi ordinatigli per la tribuna di quella chiesa ove da lungo tempo egli non era andato, rispose lo Zampieri che vi avea lavorato ogni giorno parecchie ore; e ad uno di essi che dichiarava di non avervi pur veduta una sola pennellata, rispondea d' aver già terminata l' opera nella sua mente e che in pochi giorni la si vedrebbe ultimata e scoperta. Egli diceva essere cosa per lui incomprensibile v' avessero pittori che, interrompendo ad ogni istante il lavoro e conversando cogli uni e cogli altri, conducessero invenzioni difficili e complicate. Essere ciò dipingere per pratica, non per applicazione: dovere chi voglia altrui commuovere, sentirsi egli primo commosso; e questo essere possibile soltanto a chi, penetrato profondamente dal pensiero che vuol manifestare, tutte concentri su esso le facoltà dell' intelletto. E al consiglio di lui era conforme l' esempio. Confessò egli più volte essersi dovuto risolvere a chiudersi in camera sua nello studiar le proprie invenzioni per avere talora, con sua vergogna, dato sospetto di pazzia a chi ignorava le cause degli strani romori e delle grida che vi si udivano, quando per esprimere sentimenti di terrore, o d' ira, o di pietà, era con tali mezzi che egli cercava investirsi dei caratteri propri del suo soggetto. È interessante per questo riguardo l' anneddoto della visita che gli faceva un giorno Annibale Carracci, suo maestro. Stava Domenichino dipingendo il *Martirio di sant' Andrea*, e avendo trovata la porta dello studio casualmente aperta, entrava Annibale senza che l' altro ne fosse per nulla fatto accorto, quando egli lo vide all' improvviso « adirato e minacciante con parole di sdegno. Annibale si ritirò indietrò ed aspettò fintanto s' accorse che Domenico intendeva a quel soldato che minaccia il santo col dito. Non potè ritenersi allora, e si avvicinò ad abbracciarlo, dicendogli; *Domenico, son io che oggi da te imparo*. » L' arte di sapersi penetrare d' un concetto fu spinta anche più oltre da Esteben March, detto *delle Battaglie*, pittore spagnnolo, discepolo d' Orrente e imitatore di quello del Borgognone. Per mettersi in vena, scrive Palomino Velasco, egli avea costume d' armarsi da capo a piedi, e a suon di tamburo e di tromba, colla spada in una mano e lo scudo dall' altra, dava, a uso Don Chisciotte, un generale attacco alle mura e alle mobilie della casa; e quando, a gran furia di colpi, erane giunta al colmo l' esaltazione, si metteva a dipingere; e la facilità del suo pennello e la verità dei suoi combattenti gli diedero una riputazione che a Valenza e a Madrid, ove fece più lunga stanza, pose le sue tele in grandissima voga. Così, fra gli antichi, Teone Samio non solo si animava alle guerriere invenzioni, ma non le mostrava agli spettatori che al suono della tromba. (Aelian. Var., *Hist.*, lib. II.)

bile senza veruna precedente preparazione; mentre Eufranore, il quale avea scritto un libro sulla composizione dei quadri e le cui opere si dissero fatte per inspirazione divina, abbisognava sovente d'un gagliardo impulso per venirne a capo. Riferisce Eustazio come quel pittore dovesse ripetere da un semplice caso la più rinomata fra le sue invenzioni. Era a lui stato commesso di rappresentare agli Ateniesi le dodici principali divinità della loro mitologia. A tutte avea bastato l'inspirazione dell'artefice, ma l'idea di dover dipingere il nume che superava ogni altro in potenza ed in maestà, ne fermò di tratto lo slancio. Confuso della propria incapacità, andava egli un giorno errando per le vie d'Atene, quando giunto al Liceo, dove leggevasi il primo canto dell'*Iliade*, fu incontanente colpito da queste parole: « Così parla il figlio di Saturno, ed abbassa il nero sopracciglio; la raggiante capigliatura si agita sul capo del divino monarca, e n'è tremefatto tutto l'Olimpo. » Eufranore, percosso come da subitanea visione, sente invadersi la mente da un raggio repentino: « Io veggo l'immagine del nume! » esclama, e, tornato all'officina, afferra i suoi pennelli, e riesce maggior di sè stesso.

La storia delle invenzioni che segnalarono i gran maestri, e delle cause che ridussero il loro spirito alle condizioni in cui, com'esca a fuoco, si accendeva a quei lampi di genio che doveano meravigliare i posteri, sarebbe non solo utile all'investigazione analitica della mente umana, ma di ammaestramento a chi coltiva le arti. Si riconoscerebbe forse allora che, simili ad alcune scoperte della scienza o dell'industria, parecchie invenzioni dei gran pittori che vennero attribuite alla superiorità del loro ingegno, e che perciò destarono l'invidia dei contemporanei, furono sovente da attribuirsi ad un incontro accidentale; come se la mente che regge l'uni-

verso, degnasse sotto quell' apparenza, ma con diretto intervento, suggerire agli uomini i trovati che nelle comuni leggi sarebbero oltre il loro intendimento. Ma quantunque nelle cronache dell' arte rare appaiano siffatte notizie, sia per la mancanza degli scrittori, sia per l'espressa volontà degli artisti, il cui amor proprio mal sarebbesi accomodato a lasciar travedere da qual sterile fonte emanassero, e quanto avessero di artefatto quelle invenzioni che il mondo ammirava come inspirate dal genio, pure, esplorandone le pagine, abbiamo in esse raccolto bastevoli prove che non solo i pittori volgari, ma gli stessi più insigni, e quelli che parvero dotati di maggior immaginativa, non ristessero di provocar talora con ripieghi meccanici l' operosità della propria fantasia.

Per principiar da alto, troviamo tal verità manifestata nel sommo Michelangelo. Il suo genio tendeva spontaneamente al sublime; come se in quell' uomo straordinario la forte tempera dell' anima comunicasse all' immaginazione l' impetuoso e l' illimitato della propria natura. Sappiamo dai suoi biografi che alle immagini gigantesche ideate dalla sua mente erano preparazioni e stimolo la solitudine dell' officina ed il silenzio delle ore notturne, onde spesso veniva tacciato di stranezza e di bizzarria dagli altri artefici, perchè esagitato dall' effervescenza del concetto, chiudevasi, all' atto del creare, fra le pareti di sua stanza, removendo da sè ogni creatura vivente. Narra il Vasari che, avendolo egli una volta sorpreso mentre, di notte tempo, stava lavorando al gruppo della Pietà, non appena lo scorgea Michelangelo, che tosto a lui venivane come per fargli accoglienza, e volendolo impedire d' osservare quel marmo, lasciatasi di tratto cader di mano la lucerna, lo accompagnava fuori dello studio, dicendogli: « Io son tanto vecchio che la morte mi tira per la cappa perchè io vada seco, e que-

sta mia persona cascherà un dì come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita.» Era nella quiete di quel luogo che, diviso dal mondo, lasciando spaziare il suo spirito nei vasti campi del pensiero, egli era come invaso da una potenza misteriosa che lo rapiva all' altezza di quelle tremende visioni che ancora meravigliano i suoi posteri. È noto quanto le grandi idee del Buonarroti si colorissero alle grandissime dell' Alighieri, a cui lo stringeva fraternità di genio,[1] e qual biblica grandiosità infondesse nelle sue immagini la poesia orientale dei salmi davidici, ed il divino linguaggio della sacra Scrittura, che, con pietà cristiana, egli ogni giorno meditava. A tutte queste cause di morale fermento che, durante l'intera vita, valsero a promuoverne la facoltà inventiva, si deve aggiungere il lungo periodo di violenza e di popolare irritazione che facea ribollire ogni animo generoso nella repubblica fiorentina, irritazione che giungeva al colmo quando la voce tonante di fra Girolamo Savonarola scendea qual fuoco celeste dal pergamo di San Marco ad infiammare gli animi di quei cittadini, e chiamarli alla difesa della libertà minacciata dal tiranno mediceo e dalle armi imperiali. Basta l' idea della scossa morale che tanta grandezza d' eventi dava al virile animo di Michelangelo, per ravvisarvi una delle cause più immediate di quella terribilità che divenne il segno caratteristico delle sue invenzioni. Pure a malgrado di tanta frequenza d' intellettuali eccitamenti, osservano gli scrittori come anche quel primario maestro fosse talora in tal condizione di spirito da doversi, com' altri di minore sfera, sottoporre al travaglio degli stimoli materiali, mentre i

[1] Michelangelo avea disegnato a penna i principali soggetti della *Divina Commedia* in un volume a cui era aggiunto il comento del Landino, e che fu disgraziatamente perduto nel naufragio d' una nave che andava da Livorno a Civitavecchia.

soggetti e le figure che egli proponeasi nella idea erano tali che: « con le mani, per non poter egli esprimere sì grandi e terribili concetti, ha spesso guasto molte cose, ed abbandonato l'opere sue; come io so, che, innanzi che morisse di poco, abbruciò gran numero di disegni, schizzi, e cartoni fatti di man sua, acciocchè nissuno vedesse le fatiche durate da lui, ed i modi di tentare l'ingegno suo, per non comparire se non perfetto. »[1]

Se nei temi, ove trionfa la forza, il primato dell'invenzione appartiene a Michelangelo, a Raffaello si deve ascrivere quello dell'espressione e della grazia. Il primo fu simile a turbine che scuote e rinnuova l'atmosfera, l'altro fu il giorno sereno che la letifica. Niuno dei segni più delicati che l'interno sentimento impronta sui volti, sfuggì all'accorgimeato di quel sagace osservatore. Dall'umile pietà della Vergine sino alla ferocia del carnefice, dalla Madonna di Foligno allo spasimo di Sicilia, egli seppe, come sulle corde d'una lira, tutte toccar le fibre dell'uman cuore, benchè, a somiglianza dei Greci, egli siasi astenuto dall'esprimere l'estremo limite della

[1] Vas., *Vite dei più eccell. pitt.* ec., tomo X, pag. 211. L'Armenini fa notare che all'atto dell'invenzione precedeva in Michelangelo un muto concentramento a cui teneva dietro una maravigliosa rapidità di mano: e tale era la via a lui consueta nelle sue opere, sia quando ritiratosi in disparte, e statovi pensoso alcun tempo, egli in pochi momenti poi modellava quella perfetta figura dell'Ercole per il vasaio Ferrarese, sia quando in capo a lungo travaglio di mente, dava in pochi mesi terminata e *come minio unita* la più portentosa pittura dell'età nostra. Inutili perciò riuscivano a quell'assoluto dominator della forma i contorni prodotti da casuale combinazione di linee, come praticaron parecchi artefici, che, in tali incerti laberinti furon usi a indovinare, anzichè inventare le proprie figure. Un secondo esempio di quella virtù di concetto che da sè sola, ingrandita dall'isolamento, immagina con lentezza e opera in breve tempo, si trova in altro fertilissimo inventore, seguace del Buonarroti, Jacopo da Pontormo a cui « spesso avveniva star in pensiero giornate intere senza toccare altrimenti nè matita nè pennello, e poi, tosto che il soggetto trovavasi inventato nella sua mente, come pratico e valoroso, non istentava punto a fare quel che voleva o aveva deliberato di mettere in opera. »

passione. Niuno avea saputo prima di lui consociare tanta fecondità d'immagini a tanta vivacità di sentimento che, unita alla naturalezza delle attitudini, dava alle sue invenzioni una potenza irresistibile sugli animi, movendoli con una serie d'affetti i quali rinnovavano le medesime impressioni che avea dovuto produrre la realtà del fatto su quelli che n'erano spettatori. Tutte le figure di questo primario artefice mostrano mille finezze d'espressioni e di movimento, che non poterono emanare se non da una squisita sensibilità di fibra, a lui propria, per cui il menomo di quei segni, sfuggevoli come il pensiero, che i moti dell'anima stampano sui volti, bastava ad impressionarla vivamente, e che con veloce pennello egli ritraeva nell'attimo stesso di loro apparizione. Alla leggiadria veramente celestiale dei suoi angioli e delle sue Vergini altresì concorreva quell'intima intuizione di una bellezza sovrumana, dono spontaneo di sua privilegiata natura, ch'egli stesso riconobbe in una lettera a Baldassarre Castiglione, dicendo che per esservi *carestia di belle donne* egli ricorreva a *certa idea che gli veniva alla mente,*[1] dalla quale infatti emanarono volti che mai prima si videro sopra la terra, e per cui potè dirsi essere innanzi a lui caduto il velo che nascondeva la bellezza eterna. Al sublime ed al vero delle invenzioni aggiunse Raffaello una magia di cui egli solo ebbe il segreto fra gli artefici, quella di dare alle sue figure l'illusione stessa del moto. La loro movenza, osserva il Mengs, è in generale indicata a mezza via dell'atto, vale a dire che vi appare quello che esse operavano prima del movimento in cui sono espresse, e che si prevede in certo modo quanto sieno per fare poi, cosicchè non offrendo un'azione del tutto compiuta, risulta in esse da ciò una tale apparenza

[1] *Lett. Pitt.*, tomo I. pag. 117.

di vita, che, a chiunque attentamente le consideri, sembrano muoversi in realtà.[1]

Ma quanto maggiormente e dai cultori e dagli scrittori dell'arte venne l'invenzione pittorica decantata qual dote meravigliosa di Raffaello, altrettanto importa che, conformemente all'intento propostoci in questo articolo, consideriamo come a malgrado di tal fecondità della sua mente, anche quel maestro dei maestri costumasse di coadiuvar talvolta artificialmente questa sua virtù, onde corroborar coll'arte i doni di cui gli era stata sì prodiga la natura. Se giova conoscere le vie diverse per cui i gran maestri giunsero alla fecondazione del concetto, leggendo negli scrittori avere taluni tratte le proprie inspirazioni dalla copia e dalla fragranza dei fiori, altri dalle melodie degli strumenti musicali, noi dobbiamo andare alquanto tenuti all'Armenini, contemporaneo di Raffaello, d'averci nel suo libro, benchè assai laconicamente, fatto cenno della maniera con cui quel primario artefice s'infervoriva nel por mano a quelle immortali opere, che dovean segnar l'apogeo dell'arte. « Egli avea costume, dice l'autore, di spiegare avanti a sè molti disegni di sua mano, di quelli che gli parea fossero più prossimani alla materia della quale già in gran parte avea concetta l'idea; ed or nell'uno or nell'altro guardando, e tuttavia velocemente disegnando, veniva a for-

[1] Ne citiamo ad esempio l'attitudine della figura femminile che occupa il centro nel quadro della Trasfigurazione, lasciando la parola ad un sagace osservatore di quel capolavoro: « La prontezza del movimento che ha fatto la giovane donna per mostrare il figlio agli Apostoli, è stata tale, che le sue vesti non hanno avuto il tempo di seguitar l'impulso del corpo; questo si è voltato solo; e la cintola non avendo ceduto all'azione della figura sembra essere collocata per traverso; ma si scorge subito che, se la donna riprendesse la sua prima posizione, la cintola si troverebbe assestata per bene. Raffaello pensò che, nello stato violento in cui trovavasi quell'infelice madre, dovevano i suoi abbigliamenti mostrar qualche disordine. » (A. Const., *Id. Ital.*, pag. 4.)

mar la sua invenzione, il che parea nascesse per essere la mente in tal maniera aiutata, e fatta ricca per la moltitudine di quelli. » Si dee però credere che l' industria di tali mezzi sol riesca di presidio a chi per natura già si trovi fornito delle inspirazioni che emergono da un'anima elevata e sensiva, qual' era quella dell' artefice, il cui volo eccelso lasciò lontani al basso tutti che tentaron seguirlo nell' ardua via.

Poco dissimile dal modo tenuto da Raffaello fu quello di Leonardo, come poco dalla sua dissimile erane l' anima. Il suo appassionamento allo studio del vero gli avea suggerita la pratica di segnare in un taccuino, che sempre portava a cintola, le figure che, o per bellezza di forma o per altro riguardo, ne colpivano la vista. Egli avea così in sua mano un' immensa copia di segni, tutti tratti dal naturale, la cui moltiplice vitalità, ripercotendosi nella sua fantasia, ne faceva emergere quell' altezza di pensieri, e quell' ineffabile arieggiar di volti, la cui grazia rimase circoscritta nel limite ristretto dei suoi immediati discepoli, senza che avvenga trovarne traccia in verun' altra scuola. Ad eccitarne la sensività è noto che in esso pur concorreva il misterioso potere della musica, la quale, al dir di Aristotile, è un' imitazione delle nostre sensazioni morali, e che infatti ha parte sì attiva nei concetti che emanano dall' anima; e chi sa quante volte gli accordi della cetera, che meravigliosamente egli sonava, prelusero, o si associarono alle più aggraziate opere del suo pennello! Nè è nuovo tal fatto nella storia delle invenzioni che illustrarono le arti imitative. Anche la pittura greca ci mostrò in uno dei suoi più chiari artefici un genio che dall' influenza irresistibile della musica avea presidio e alimento; mentre ci vien dichiarato da Eliano[1] essere stato costume del gran

[1] Cl. Aelian., *Var. Histor.*, lib. IX, cap. 2.

Parrasio di associare il canto all' esercizio della pittura, per mantener viva in sè l' inspirazione; e Libanio, sì erudito sulle cose della Grecia, asserisce che tale fu pure la pratica di altri insigni artefici di quella contrada.[1] Fra i trovati singolari che una mente perspicua suggeriva a Leonardo per eccitarsi all' invenzione, dee con lode commemorarsi quello da lui esposto al capo XVI del suo *Trattato della Pittura*, che quantunque puerile in apparenza, pur sappiam dalle cronache dell' arte, essere stato con buon frutto praticato da altri artefici: « Non resterò, scrive, di mettere in questi precetti una nuova speculazione la quale, benchè paia piccola e degna di riso, nondimeno è di grande utilità a destar l' ingegno a varie invenzioni, e questa è: se riguarderai in alcuni muri imbrattati o pietre di vari mischi, potrai quivi vedere l' invenzione e similitudine di diversi paesi, diverse battaglie, atti pronti di figure, strane arie di volti, e abiti, e infinite altre cose; perchè nelle cose confuse l' ingegno si desta a nuove invenzioni. » Rigettare la proposizione di Leonardo, sarebbe sconoscere quanto v' ha di casuale e di meccanico in certi moti dell' immaginazione da cui spiccano, come lampi, le invenzioni dell' artefice.

Se al primato dell' invenzione fossero doti bastevoli la copia e la facilità, a tutti i maestri delle varie scuole italiane dovrebbe antecedere Giulio Romano, la cui fervida fantasia quando accendevasi all' atto dell' invenzione era, secondo le parole d' un antico,[2] più simile a chi

[1] In *Lib. Declam.*, cap. VI. Era tal consuetudine propria di Pietro Laar, pittore di buona fama tra i Fiamminghi, e ad un tempo valentissimo sonatore di violino. Egli solea chiudersi nello studio e dopo essersi montata la fantasia al suono di quello strumento, senza proferir parola, afferrata la tavolozza, improvvisava d' un sol getto la sua composizione. (Decamps, *V. des Peint. Flam.* ec., tomo XI, pag. 209.

[2] « Phantasia non solum ea quæ sunt ante oculus præbet menti ju-

copia un oggetto che tiene sott' occhio, che a chi di suo capo lo immagina; ciò non ostante leggiamo nella sua vita essere stato suo costume ricorrere sovente anch'esso a mezzi artifiziali per crescere la naturale sua dote. Egli solea disegnar le sue figure col lapis o col carbone; tingea quindi il rovescio del foglio, e ricercava sui contorni, che vi avea moltiplicati, i volti e le movenze che gli parean meglio adattarsi alla propria invenzione, le quali, ripassate collo stilo, rimaneano poi nette e precise sul sottoposto foglio, ove le finiva tratteggiandole a penna o toccandole d' acquerello.

Dobbiamo annoverare tra i modi più ingegnosi di spiritual commozione che suggerisse l' istinto pittorico, quello frequentemente praticato dal fecondissimo tra gl' inventori, Polidoro Caldara, le cui opere non furon per tal riguardo superate che dal solo Raffaello. Tolta una penna solea questi comporre le principali figure della propria storia. Indi, sul campo che fra l'una e l' altra intercedeva, calcavane altre della stessa proporzione tratte dall'antico, e tal cosa ripeteva una o due volte con tramutar successivamente quel calco, cosicchè dalla duplicazione, o a meglio dir, dalla confusione di segni che così ne nasceva, egli poi con sagace discernimento traeva novellizie di pensieri che applicava alle sue composizioni. Consimile a tal pratica fu quella che usava un altro seguace di Raffaello, Perin del Vaga, della cui applicazione troviam parimente indizio presso altri primari artefici delle successive età. Si dee però notare che in ogni lor maniera di tentar l' ingegno si riconosce confermata l' osservazione di Leonardo da Vinci che nelle cose intralciate e confuse spesso è latente quel germe

dicanda et videnda, sed ea quæ multis stadiorum millibus inde dissita, clarius illis, quæ ante pedes et oculos sunt, demonstrat. » (Jul. Imper., *Orat. VIII.*)

che, fecondato dall' intelligenza, produce il grandioso e il bello. E qui non possiamo astenerci dall' aggregare ancora a questa rassegna dei più abili inventori, un maestro della scuola fiorentina che, alla bizzarria dell' umore unendo sottigliezza d' ingegno, si trovò spesso giovato nell' opera sua dall' aver letteralmente seguito in ogni sua particolarità il consiglio del gran caposcuola lombardo. Nè in tale occasione si può a meno d' ammirare a qual infimo grado giungessero in tempi di maggior semplicità sociale i trovati di chi si portava allo studio non già, come in oggi, collo scopo esclusivo del lucro, ma con sincero appassionamento all' arte, e con ferma risoluzione di riportarne le gloriose palme. Leggiamo nelle cronache della scuola fiorentina che Pier di Cosimo, maestro d' Andrea del Sarto, ingegnandosi anch' egli a crescere, con qualche espediente, il fervore di sua immaginativa, aveva, in occasione d' una tavola che stava dipingendo alla chiesa degl' Innocenti, osservata nel vicino spedale un' antica muraglia, su cui la polvere e le intemperie avevano da lunghi anni accumulate macchie d' ogni maniera; e spesso riconducendosi in quel luogo, usava starsi intere ore tacito e solitario (con meraviglia de' riguardanti che l' avean per scemo) a considerare quelle forme fantastiche, da cui sapea ritrarre, non solo figure, ma interi gruppi che, appena distrigati da quel garbuglio, rapidamente disegnava, e faceane tesoro per le sue invenzioni. Nè, pel solito, di là moveasi finchè il suon delle campane o il canto dei frati, che in egual modo egli abborriva, lo mettevano in fuga. Questa stessa industre ricerca egli l' applicava parimente all' osservazione delle nubi sparse nell' atmosfera, i cui irregolari aggruppamenti si trasformavan, sotto la sua matita, in una serie d' immagini spiritose e pittoresche. La qual cosa dee dimostrare a quegli scioperati, che,

spesse volte, sol per iscansar le fatiche d' una professione fabbrile, imprendon la carriera della pittura, ove, appena avviati, pretendendo a premii sol conceduti al merito e alla lunga pratica dell' arte, quotidianamente lamentano difetto di aiuti, difetto di mecenati, e tacciono difetto di capacità e di buon volere, come sia abile a inventar facili modi di studio chi vi si porta con volenterosa solerzia, e sa applicare a proprio incremento le occasioni fortuite che gli uomini e le cose spontaneamente gli appresentano.[1]

[1] Son molti nella storia pittorica gli esempi di tale zelo a non trascurar verun incontro per avanzarsi nella professione e sapersi procacciar con destrezza mezzi di coltivarla senza estraneo intervento, anche in povera condizione. Ne citiamo alcuni che calzano alla materia. Il primo si trova nella vita dell' Albani e del Tiarini, i quali non contenti alla fatica durata l' intero giorno nella scuola dei Carracci, usciti ne la sera, e cenato appena, correan diviato « alla casa del Correnti, buon statuario, il quale avendo il padre fornaro, gli dava la comodità, introducendoli nella stufa, di ritrarre quei nudi garzoni allora che, dimenandosi intorno la pasta, venivano a far della lor vita bizzarri modelli. » (F. Pittr., parte IV, pag. 183.) L' altro che incontriamo nella stessa scuola, riguarda Gerolamo Curti, uno de' buoni caracceschi, il quale, venuto poverissimo a Bologna, e non potendo, per la propria miseria, bastare nè alla spesa della scuola, nè a quella degl' ignudi che gli occorrevano, trovava in Leonello Spada non solo un consiglio, ma un esempio per destreggiarsi a far qualche guadagno. Stretta fra loro amicizia, soleano andar l' uno e l' altro insieme: « La mattina della festa e la quadragesima, a suonar le prediche al PP. di San Martino, per buscarsi in una buona colazione il vitto per tutto il giorno, spendendo il residuo in ispogliarsi scambievolmente nudi, facendosi l' un l' altro modello. » (Ibid., pag. 158.) E così alle irritazioni e ai piagnistei, dettati da inerzia, sostituendo l' operosità, si esercitavano i giovani di quei tempi al difficile e laborioso tirocinio pittorico, e giungevano a conseguir non solo il lucro ma la riputazione. Il libro del Ridolfi cita un altro raro esempio di pertinace amore allo studio nella vita d' Andrea Schiavone, a cui l' estrema indigenza vietava ogni accesso alle scuole di pittura; e narra come quell' artefice (di cui parlando Tintoretto dicea riprensibile il pittore che non tenesse in sua stanza un dipinto di lui per consultarlo) da sè stesso si fosse procacciata la prima instruzione del disegno, coll' andar vagando per Venezia, ove, ancor giovinetto, cercava accostarsi ai pittori che lavoravan di fresco alle facciate delle case, e studiavasi d' imitarne le figure. (*Merav. dell' Arte*, tomo I, pag. 228.) Ai sagaci ripieghi che povertà e passione suggerivano a questi artefici, non possiamo astenerci di aggregare

Nell' accennar che qui facciamo alle pratiche con cui quei gran maestri dell' arte usavano provocarsi al-

le industriose invenzioni del fiammingo Govaert Flinck, pittore di bella rinomanza, perchè esso pure dimostrano fin dove possan giungere, insieme unite, passione del bello, e forza di volontà. Voleva il padre volgere il giovinetto alla mercatura, ed ai consigli unendo l' autorità, e all' autorità la prepotenza, affin di mantenerlo forzatamente in quello stato, sollecitamente si adoperava a togliergli ogni mezzo di disegnare lungo la giornata; e la sera, appena datagli un po' di cena, mandavalo a coricare. Ma il povero fanciullo che si sentiva attratto dalla prepotenza d' un' inclinazione irresistibile, soleva (imitando l' esempio dato dal grande Erasmo, il quale andava sul pubblico mercato a raccattare i moccoli che le pescivendole buttavano via, per poi valersene alle ore notturne che vegliava studiando) raccogliere anch' esso i mozziconi di candela che trovava in cucina, e messili insieme passava le intere notti a copiare i disegni che prestavagli un pittore suo famigliare. Anche Bernardo Graet, il quale figurò tra i migliori olandesi, e fu poi fondatore dell' Accademia di pittura d' Amsterdam, aveva sin dalla prima età si viva smania per il disegno, che usando i suoi parenti togliergli il lume di camera acciò fosse astretto a prendere almen di notte qualche riposo, avea costumo di condursi la sera in qualche chiesa, ove, celebrati gli uffizi, ingegnavasi a portarne via i rimasugli di cera che potea procacciarsi, per vegliar indi lungamente allo studio del disegno (*Vie des Peint, Holland.* etc., tom. II, pag. 211 e 247.). Da questi vari fatti appare come in ogni tempo ingegno e volontà bastassero a rovesciar gli ostacoli che inopia, o ignoranza, o avarizia opposero al loro libero slancio.

Nell' udir le querimonie che, sulla mancanza di Mecenati, faceano i pittori anche a que' giorni, uno dei più dotti uomini dello scorso secolo, il Bottari, affermava non essere già tal mancanza, ma quella dello studio in chi coltiva la pittura, la vera cagione di sua decadenza. Una terza egli poi ne aggiungeva di molto riguardo, ed è la deplorabile smania che sogliono avere i professori, massime nelle Accademie, di far copiare le cose loro dagli alunni delle scuole, i quali stando in tutto ad esse attaccati, lor rimangono sempre inferiori, giusta quel detto di Michelangelo: « Che chi va dietro ad alcuno, mai passare innanzi non gli può. » Proseguiva poi osservando come dalle *Vite del Vasari* si raccolga essere moltissimi pittori giunti alla più grande eccellenza, senza verun aiuto, anzi tra grandi stenti, non avendo altro presidio che l' assiduo studio e l' amore appassionato del bello. Anche l' Armenini che visse al tempo in cui la pittura ancor fioriva sotto Michelangelo, intonava ai giovani aspiranti le medesime note del Bottari, e invitandoli ad astenersi così dall' invocazione dei mecenati, come dalle bestemmie che molti tuttogiorno mandavano alle durezze e alle fatiche della professione, ripeteva loro: « Che que' pochi i quali vi riescono buoni, si sono fatti tali più per l' assiduo studio, e col patire da sè molto bene, che per via d' altri aiuti o mezzi che ricevuti abbian da niuno. » (*Precetti di Pitt.*, cap. VI, pag. 51.) Leopoldo Cicognara, che alla cogni-

l'invenzione, intendiamo soltanto prender atto delle medesime per dimostrare che, quantunque essi fossero va-

zione delle arti univa amore agli artefici, dopo aver fatto coro col Bottari o coll'Armenini, inculcando ai giovani esser migliore d'ogni presidio l'ingegno, si fa ad osservare che, se al progresso di quegli ameni studi bastasse la generosità dei mecenati, mai avrebbero essi dovuto fiorire quanto sul fin del secolo decimosettimo, ove cominciarono invece a declinare, benchè a quel tempo e i pontefici e i re di Francia offerissero agli artisti, noi molti lavori che loro ordinarono, una segnalata occasione d'acquistar gloria o rinomanza. Ma nota quell'erudito come i maestri che così vengono spinti nella carriera dalla protezione e dall' interesse, sogliano condursi al falso, a motivo della piaggeria in cui facilmente cadono verso l'ignoranza e il pravo gusto del mecenate, (*) il quale intende molto meglio certe qualità che più s'affacciano al senso, qual sarebbe un colorito vistoso in un quadro o una sottigliezza d'intaglio e di traforo nel marmo, che il corretto o il grandioso nel disegno e nell' invenzione. E tale fu certamente la via per cui, sotto Urbano VIII. si giunse allo stravagante del Borromini o all'ammaniorato del Bernini, che però ebbe egli solo, benchè mediocre, guadagni e onorificenze quali nè Michelangelo, nè Raffaello mai conseguirono. Queste cose dimostrano essere i mecenati il più delle volte dannevoli anzichè utili al progresso delle arti, perchè su cento che lo proteggono, un solo ve n'avrà che intendane la ragione; epperciò non già dai vistosi lucri e dal patrocinio dei grandi e dei principi, ma dal forte, appassionato e diligente studio essere generato il loro incremento. È degna di particolar menzione una lettera del celebre Algarotti, il quale, scrivendo su questo proposito a Anton Maria Zanotti il giovane, così si esprimeva: « Non altro certamente che la presente infingardaggine, e il poco ardore che si ha per il bello, è cagione dello scadimento in cui è al dì d'oggi la pittura. Sorgano dei Leon decimi, e non mancheranno i Raffaelli, vanno costoro gridando alla giornata: sieno i Raffaelli, e non mancheranno i Leon decimi, diremo noi. Bisogna che l'eccellenza dell'artefice inviti il principe ad accarezzarlo, a rimunerarlo. Ma come si vien egli in eccellenza ed in fama? Non già sedendo in piuma, o stando sotto coltre, ma disegnando del continuo, cercando tutte le difficoltà dell'arte, vegliando, patendo fame, sonno e vigilia:

Multa tulit fecitque puer, sudavit et alsit.

Ma oggigiorno la s'intende altrimenti. Vorrebbono, appena disegnato così un poco, metter mano alla tavolozza, e imbrattate appena un paio di tele, intenderebbero che gli stipendi e gli onori piovessero loro addosso, e vedendo che ciò non succede, fanno i più strani lamenti del mondo, e dicono che del valore non si fa più il minimo caso in questo secolo ec. » (*Lett. Pitt.*, tomo VII, pag. 474.) È vero che, quanto no fa mon caso il

(*) « Propter ignoratiam artis virtutes obscurantur. » (Vitruv., in *Prom*, lib. III.)

lentissimi, pur doveano spesse volte piegarsi a richiedere dalle sensazioni materiali le più sublimi idee del loro spirito, imitando in tal modo una consuetudine invalsa di lunga mano fra gli antichi pittagorici, i quali, nell' accingersi allo studio, tentavan col suono della cetera predisporre ed eccitare l' anima loro ai concetti elevati della filosofia: *Pythagoreis certe moris fuit et quum evigilassent animos ad lyram excitare, quo essent ad agendum erectiores (Inst. Rhet.*, Lib. IX.) Rendeano gli uni e gli altri in tal modo un omaggio umiliante alla dualità che contraddistingue l' essere umano, in cui l' anima ha altrettanta iniziativa sul senso che il senso sull' anima, una stessa cosa essendo destare idee nella mente colla rappresentanza d'alcuni segni all'occhio, o esaltarla colla vibrazione d' alcuni accordi all' orecchio. Conviene però arguire che quegli artefici solo ricorressero a tali espe-

secolo, tanto ne fanno più essi, e che, in mancanza di meglio, si fanno da se i mecenati di lor proprie opere, di cui crescono il prezzo a misura che nel pubblico ne cresce il disprezzo; cosicchè, ove gli antichi donavano ai lor committenti opere inestimabili per prezzi infimi, in oggi essi diano opere infime per prezzi inestimabili, mentre intanto l' arte scapita a misura che essi guadagnano: « Cum ad infinitum pretia creverint, auctoritas artis extincta est. » (Plin., lib. XXXV, cap. II.) Purtroppo son passati i tempi ove per 400 lire Paolo Veronese dipingea la gran tela delle Nozze di Cana: il Correggio por 208 la Notte del Museo di Dresda; e per 80 scudi il san Girolamo di Parma. Quando si operava per passione, e non per danaro, si trovano citati dalla storia pittorica quadri di pennelli classici fatti ora per una soma di grano (Fels. Pittr., part. II. pag. 398.), ora per un abito e un par di calzoni (Per., *Art. Biogr.*), ora per il semplice suono d' uno strumento musicale (Rio., *Poës. Chr.*, tom. I, pag. 417.), e il Mariotti, nolle sue Lettere Perugine, ci narra perfino che il celebre maestro di Raffaello copriva di freschi le mura e le volte di Santa Maria de'Bianchi, per una *frittata*. In oggi, con tutti i perfezionamenti della meccanica artistica, tutti gli stimoli della stampa, tutti i richiami fatti alle vanità domestiche dei semi-intelligenti o dei nulla-intelligenti, nei *bazards* delle pubbliche esposizioni, non si giunge a scuotere l' universale indifferenza d' una società, il cui interesse solo si regola sull' interesse della rendita, epperò gli artisti d' oggigiorno, conformandosi alla condizione endemica dei tempi e della contrada, hanno fatto della nobile lor professione un' arte d' industria anzichè una carriera di gloria.

dienti di second' ordine dopo aver preposti quelli che sulle facoltà più nobili dell' intelletto hanno azione più immediata. Infatti essendo assioma, ratificato da tutti che più dottamente scrissero sulle arti, che la parte più importante della pittura non è quella da cui meglio sia lusingato l' occhio, ma bensì quella che maggiormente appaghi lo spirito, ne consegue che i mezzi i quali esercitano un' azione più diretta su questo, debban perciò riuscir più omogenei all' invenzione, che da Massimo Tirio venne con giusta ragione detta agnata spontanea dell' anima.[1] Infatti, cominciando da Michelangelo, che, al dir de' biografi, aveva a mente la *Divina Commedia*, fino ad Antonio Canova che ogni giorno si ritemperava alle sublimi immagini dell'*Iliade*, artisti e scrittori, tutti fra loro unanimi, riconobbero la nobile agnazione che è fra i gran moti dell' anima e le grandi opere della pittura o della poesia; e precipua fra le cause a cui Mengs attribuisce la sopreminenza di Raffaello è l' infervoramento con cui egli valeva ad investirsi del soggetto che o tranquillo o appassionato o malinconico o terribile sempre esprimeva con verità. Una sentenza che ha avuta ormai la ratificazione dei secoli, condanna a nulla operare di grande in pittura come in poesia chi non conobbe l'entusiasmo dell' invenzione. Aristotéle parla d' un poeta che mai non componeva meglio che quando la sua esaltazione andava sino alla frenesia; e niuno, al dir d' un altro filosofo,[2] può innalzarsi a concetti sublimi senza un' accensione d' animo che giunga sino al furore.[3] Ma

[1] « Propria enim animæ est inventio quæ spontanea, genuinaque, et agnata est nobis. » (Max. Tyr., *Diss.* XXVIII.)

[2] « Sæpe enim audivi poetam bonum neminem sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam afflatu quasi furoris. » (Cic., *De Orat.*, lib. III.)

[3] A riscuotere dal lor letargo quegli artisti dozzinali di senso, come d' ingegno, per cui la pittura è un' opera manuale, che con gioia abbando-

per un nobile privilegio dell' umana natura non può tal condizione prodursi nell' anima se non in virtù di quel vivo impulso che un forte convincimento imprime alle sue facoltà creatrici. Indi ne consegue che un dato ordine d' invenzioni non possa derivare se non da un dato ordine di credenze; e che chiunque mosso da estrania causa imprenda di operare in contraddittorio di esse, cadrà inevitabilmente nel ricercato e nell' artificiale, sia che ostile alla verità evangelica, egli voglia produrre soggetti sacri, sia che convinto di quella, si faccia a trattare temi di mitologia, ovvero di storia greca o romana, fatti insignificanti perchè da noi troppo remoti. Tale avvertenza vera nella sua applicazione all'individuo, non lo è meno se estesa ad un' epoca o ad una scuola. E nulla può meglio dimostrare la prava influenza che la scelta dei temi ha sulla vitalità delle invenzioni, quanto il tralignamento che la loro insufficienza a muovere le forze dell' intelletto produsse nella scuola fiorentina, nella bolognese e in quella d' Assisi e di Perugia, verso la metà del secolo decimosesto, cessandone il carattere jeratico-cristiano, per introdurvi l' imitazione del naturale, e le inspirazioni dedotte dal paganesimo. Era certamente imperdonabile superficialità di giudizio il credere che, per avere la storia e la mitologia degli antichi

nano al dì festivo e con uggia riprendono al tornar del dì feriale, ecco alcune severe parole con cui Salomone Gesner, che egualmente valse nella pittura e nella poesia, lor dichiara come mai essi giungeranno a celebrità: « Se l' artista non ha vera passione per l' arte sua, se le ore che v' impiega non sono per lui le più dolci; se l' arte stessa non forma il maggior diletto e la maggiore felicità della sua vita; se la sua più gradita conversazione non è quella degl' intelligenti; se non sogna dell' arte sua la notte; se, desto alla mattina, non si rimette con nuovo entusiasmo al suo lavoro; se cerca solo di lusingare il cattivo gusto del secolo; se si compiace delle frivolezze applaudite dalla comune, se non lavora pei veri conoscitori, per la vera gloria, per la posterità, le sue opere, ed ora e sempre, dai veri conoscitori saran rigettate con disprezzo. » (Lett. a Fuessly.)

Greci suggerito ai loro artefici i temi per cui vennero in tanta fama, sol ricalcando l'istessa via, anzi l'istessa *rotaia*, segnata dal lor carro trionfale, potesse il genio de' moderni pareggiarne la gloria. Si deve convenire ingenuamente essere ormai divenuto impossibile al più ardente ammiratore dell' antichità provare il menomo richiamo di sentimento verso finzioni mitologiche che più non appartengono se non al dominio della poesia, o narrazioni storiche i cui personaggi, da noi disgiunti da sì lunga serie di secoli, più non hanno presa sui nostri animi. È evidente che l' immaginativa dei moderni artefici, trovandosi destituita dell' impulso morale che eccitava quella degli antichi, più non può creare in tal ordine d' idee se non opere suggerite da studio, prodotte con istento, considerate con freddezza, soggetti accademici destinati prima alla noia, poi all' obblio della società.

Mai non fu con tanta evidenza dimostrato questo vero pittorico quanto nel breve ma infausto periodo della rivoluzione francese, in cui essendo le menti infervorate dall' ebbrezza anzichè dall' amore della libertà, e la smania delle democrazie greco-romane avendo dal gabinetto del politico fatto impeto nell' officina dell'artefice[1] ebbero

[1] Era sì generale l'ammirazione destatasi a que' giorni in tutta Francia per l' antichità greca, che non ne andavano immuni i più gravi personaggi governativi. Le cronache di quell' epoca fanno menzione d' un membro dell'Assemblea Legislativa del 1791, il quale, con più entusiasmo che dottrina, mandava un giorno a sollecitare il conservatore della Biblioteca nazionale di trasmettergli le leggi di Minosse e di Licurgo, che gli occorrevano per compilare la costituzione della repubblica francese.

Se ancor non durassero palpabili le prove dei fatti, niuno vorrebbe credere a qual segno giungesse allora il ridicolo delle riforme greco-repubblicane, e come dalle cose sante e gravi dello Stato, la religione e la politica, esse si diramassero sino alle più triviali della vita domestica. Dopo avere, per odio ai re, abolito ogni loro ricordo negli atti governativi, nelle cerimonie, negli edifizi, nelle vie, e nel calendario, si scese alla puerilità

vita efimera e transitoria le ammanierate tavole della scuola di David.[1] Accolte con quel favore che il bolli-

di riformare perfino le carte da giuoco. In una pubblica vendita avvenuta in Parigi (*Journ. des Déb.* 29 décembre 1857.), figuravano alcuni mazzi di carte dell'epoca repubblicana, ove non erano nè assi, nè re, nè dame, nè fanti. L'*asse*, come unità, rappresentando il dominio d'un solo, era scambiato colla *Legge*: legge di picche, legge di quadri, legge di fiori ec. I *re* si chiamavano *genii*. Il genio di picche era il genio della guerra; il genio di quadri, quello del commercio; il genio di fiori, quello della pace ec. Le *dame* erano mutate in *libertà*; libertà dei culti, libertà dei matrimoni, delle professioni, della stampa. I *fanti* erano divenuti *eguaglianze*; eguaglianza di diritti, eguagianza di doveri, di colori e di grado. L'eguaglianza del grado (fante di picche) era rappresentata da un operajo seminudo, con berretto rosso in capo, o schioppo in mano, che stava fieramente appoggiato ad una pietra della Bastiglia. Si può dire che era la stupidità elevata al suo ideale.

Aggiungiamo un'altra prova del buon gusto che mostravan nelle cose d'arte i corifei di quell'epoca, nella descrizione fatta da penna francese d'un colosso di bronzo che doveva surrogarsi alla statua d'Enrico IV sul Ponte Nuovo in Parigi: « Il devait porter dans une de ses mains les figures de la *Liberté* et de l'*Egalité*, et de l'autre s'appuyer sur une massue: on aurait lu les mots *Lumière* sur son front, *Nature* sur sa poitrine, *Force* sur ses bras, et *Travail* sur ses mains. Cette statue devait représenter le peuple français. »

[1] Era massima di quella scuola il culto esclusivo del bello, quale era stato prodotto dall'arte greca fino all'età di Fidia, e vi si condannava ogni altro modo d'imitazione, senza escluderne le tele italiane, e l'istesso Raffaello. Gli alunni più riscaldati di tale grecomania se ne facevano acerrimi propagatori nelle altre scuole, e s'intitolavano *i Primitivi*, ovvero con minor modestia, *i Pensatori*. Essi ebbero notorietà, se non importanza, nell'ultimo decennio del secolo scorso, e poi decaddero, e non se ne fece più motto. Alla pretensione di riformare l'arte essi aggiungeano quella d'una così detta rigenerazione sociale, che si estendeva agli usi, ai modi, e perfino al vestiario. David, l'amico di Marat e di Robespierre, era alla testa di quelle innovazioni, e si dice che a suo suggerimento si tentasse allora la mutazione delle carte da giuoco da noi citata sopra. Egli era l'ordinatore delle pubbliche feste, ove imitava quelle dell'antica Grecia, ed aveva disegnato un nuovo vestiario, non solo per gl'impiegati pubblici, ma pe' semplici cittadini. Due de' più ardenti fra i suoi discepoli ebbero l'ardire d'andare a passeggiare un dì festivo tra la folla che trae in quel giorno al giardino delle *Tuileries*, vestiti uno da *Agamennone*, l'altro da *Paride*, con animo di promuovere l'adozione dell'abito greco nel pubblico parigino, ove altro non promossero che il proprio ridicolo. Sembra comun destino di certe epoche e di certe idee, generar le medesime aberrazioni,

mento delle idee repubblicane dava ai soggetti tratti dalla storia antica, esse infatuarono la Francia durante il periodo dell'impero; ma venute meno con esso, caddero nell'obblio,[1] e in oggi così gli artisti come gli eruditi di tutta Europa assegnaron loro il grado che la storia dell'Arte ascrisse a chi l'allontanava dalle vie del vero. Opere di studio, laboriosamente imitate e quasi lucidate dalle statue greche, composizioni teatrali, in cui l'esagerazione annullava la verità, e ove invenzione, espressione e disegno, tutto sapea di pedante e di scolastico.[2]

mentre una simile mascherata in una simile effervescenza si rinnovava anche fra noi nel 1848, ove alcuni giovani, invasati da entusiasmo italico, volendo, con più zelo che criterio, promuovere la riforma vestiaria della nazione, si mostravano innocentemente per le vie in un preteso *abito italiano*, da giullare anzichè da eroe, destinato a contraddistinguere tutti i generosi chiamati alla gloria del gran fatto. Le risa che accompagnarono Paride e Agamennone alle Tuileries nel 1797, si rinnovarono in via di Po nel 1848. Il nuovo abito italiano fu detto dal popolo l'*abito da Florindo* (uno de' personaggi delle commedie di Goldoni.) Le riforme sociali posson talor riuscire, se vanno dall'alto al basso. Al rovescio non riescono mai.

[1] Nel libro intitolato *Idées Italiennes*, osserva Constantin con quanto sdegno, ed a quali infimi prezzi, nell'incanto che ne fecero gli eredi, furono vendute le opere di Girodet che nei giornali francesi era tante volte stato paragonato a Raffaello. Si potè notare il medesimo regresso nella pubblica opinione, quando fu esposto in vendita il gran quadro di David rappresentante l'Incoronamento di Napoleone che aveva fruttato 105,000 lire a quell'artista. Posto all'incanto a 20 mila, poi a 10, e finalmente a 5 mila lire, esso era venduto per 2300 a M. Morize, mercioio (marchand de nécessaires). Ved. *Echo Franç.* Vendredi 25 juin 1841.

[2] « Est autem aliud nihil quam intempestivo, inanis, et ubi nihil opus est affectibus affectuum usurpatio, vel cum sine modo adhibentur ubi moderati requiruntur. Sæpe enim tamquam ab ebrietate nonnulli, non jam quidem rerum proprios, sed quos a Schola habent adhibent affectus. » (Dio. Long. in subl.) Il progresso che la pittura ha fatto in Francia, da quell'epoca, sotto l'influenza rinnovatrice d'Ingres, Schnetz e Deloroche, ha quivi in oggi riformato il giudizio che allora vi si portava sui bassirilievi coloriti (e mal coloriti) del caposcuola imperiale. Noi che giovinetti eravamo in Parigi quando, a motivo del Concilio ivi adunatosi, numerosi vi traevano gl'Italiani, ancor rammentiamo l'opposizione di sentenza che, in conformità di quella del senso artistico, portavan su que' dipinti le due nazioni. Una come quella che posponendo, come dice un abile critico (Const., *Id. Ital.*, pag. 82.) *la sensazione al ragionamento* giudicava le opere d'arte

Il che avveniva perchè il pittore, spinto dalla necessità di adattarsi alla condizione dello spirito pubblico per

colle seste, a uso figure geometriche; e, teatrale di natura in ogni sua cosa, vedeva il naturale in quello che all' altra pareva esagerato: questa poi, perchè, usa a giudicar della pittura per sentimento, si trovava offesa da quanto si scostava dalla verità e dalla naturalezza. Per la qual cosa ciò che trasportava gli uni, lasciava gli altri impassibili. Ed ora che cessò il fermento degli animi e l'attrattiva della moda, abbiam visto quanto vi sia mutato il pubblico giudizio. E infatti chiunque con animo imparziale si conduca in oggi ad un esame analitico del capolavoro di quella scuole, il *Giuramento degli Orazi*, ravviserà come dalla correzione statuaria in fuori, esso sia immeritevole delle lodi ditirambiche profusegli durante tutto quel periodo. Un osservatore serio che si renda conto del carattere dei Romani in quell' età remota, come della rozzezza e semplicità che gli distingueva, non potrà a meno di rimanere ferito dalla puerilità singolare di quell' invenzione, che si direbbe immaginata dal coreografo d' un teatro melodrammatico, anzichè dal riformatore d' una scuola di pittura. Quel vecchio padre posto così, con tre spade in una mano e colle braccia aperte, in faccia agli Orazi, ritrae alquanto (eccettuane l' età virile de' giovani) d' una di quelle scene di famiglia ove il babbo, dopo aver messi in riga i suoi tre ragazzi, dà loro una sciabola a ciascuno per fargli *fare il soldato* per la stanza. E chi potrà riconoscere quanto dovette avervi di precipitoso e d'incomposto nell' irrompere che faceva un sentimento generoso in tre giovani ardenti d'amor patrio, nel vederli così compassatamente ordinati in fila, colle mani sì regolarmente allineate, come se per farsi applaudire dagli spettatori si fossero posati in quel modo teatrale? Può nulla avervi di più ammanierato che la figura del giovane Orazio, vera mossa da *ballerino delle parti*, il quale, per meglio atteggiarsi da eroe, mentre alza la mano destra al giuramento, va colla sinistra a cacciarsi la lancie fra le gambe, azione che se dà al garbo dell' attore una sveltezza e un' eleganza da incantare la platea, contrasta però singolarmente coll' espressione che si attende dalla veemenza di carattere propria del giovane guerriero nel tumulto improvviso che in lui dovette destare quel fiero annunzio? Nulla poi diremo del gruppo perfettamente accademico delle tre donne che sembrano essersi o tutte e tre addormentate all' unanimità, o almeno discretamente così accomodate, solo per mantener le linee della composizione. Poichè troppo lunga riuscirebbe questa nota se volessimo estenderci in siffatta analisi, ci limiteremo qui ad accennare di volo quanto v' ebbia di contrario alla verità e alla semplicità d' espressione che è richiesta dall' arte in un' altra composizione dell' istesso maestro che ebbe la medesima celebrità, quella *delle Sabine*. Anche su questa tela castigatezza di contorni, beltà di membra, studio di marmi; ma pittura statuaria, composizione de scena, lezio e maniera. La movenza di quei personaggi non ha altro di vero che d' imitare con verità i nostri mimi quando operano con impegno nei balli di carattere. La figura

esitare la propria tavola, la componea non già con figure spontanee ma convenzionali, non atteggiate naturalmen-

d'Ersilia, tolta di peso dal palco scenico, sembra espressa in un di que' momenti, ove, per produrre più effetto, i balierini si fermano sull' attitudine, e che il libretto del teatro definisce col motto *sensazione*. Il lungo passo che fa entrando sulla scena è, anzichè femineo, virile. È notabile che le figure principali del quadro tutte abbiano le gambe allargate, il che è per lo meno monotono. Nulla di più affettato che la delicatezza con cui Romolo tiene il giavellotto che stava scagliando. Non era sorreggendolo con tal grazia che gli si potea dare l' impeto necessario per trapassare la piastra ferrata degli opposti scudi. Ma in una composizione così teatrale nulla di più leggiadro; nè Vestris, che a quel tempo fioriva sulle scene dell'Opera, avrebbe fatto meglio. I Romani ed i Sabini combattono in una nudità pittoresca, ma non ragionata, essendo noto che le corazze, i bracciali, gli schinieri e le altre parti dell' armatura bellica che si riconobbero modellate in alcuni frammenti rinvenuti fra *le rovine* dell' antichissima città di Tebe, usate poi dai Greci, eran note ai primi Romani; onde, per quanto si voglia dare al privilegio del bello nelle opere della pittura, rimane pur sempre il privilegio del vero, e quello del buon senso. Il quale si trova pure offeso da un'altra sconsideratezza. Come unire insieme, nell' istesso popolo, la nudità assoluta del guerriero che va alla battaglia, con un' industria fabbrile già pervenuta al grado di produrre il bassorilievo della *Lupa* che si vede sullo scudo di Romolo, ovvero l' eleganza greca apparente negli elmi dei due capi? Come combinare tra loro i manipoli di spiche nelle insegne, colla bandiera all' uso moderno che il pittore fece sventolare sopra una torre, o con quel frontone attico sorgente sulla cima capitolina quando i Romani ancor potean dirsi tribù anzichè popolo, ed era la città sì di recente costrutta? A difetto di naturalezza, si aggiungea pertanto difetto di criterio e d' erudizione. Tale non sarebbe stato il carattere d' un' invenzione ideata da Niccolò Pussino, il quale alla dottrina univa invariabilmente la verità e la giustezza. Ma il Pussino sentiva da Italiano, si vantava esserlo e lo era, perchè la patria degli artisti è la contrada ove fu nodrito il lor genio, e ove più frequenti ne furono le opere. Tutto questo dimostra quanto vi fosse da defalcare a quell' ammirazione contagiosa e convenzionale verso i quadri di David, a cui la moda diede una durata soltanto efimera, che dalla ragion dell' arte o da quella d' un pubblico più illuminato e imparziale è in oggi stata ridotta alla sua giusta misura.

Il rimprovero di *teatrale* da noi fatto alle invenzioni di David, e della sua scuola, si trova poi esteso a tutta la precedente scuola francese da un celebre artefice che fu pure ad un tempo un dotto critico, Reynolds, in queste parole: « Il faut puiser ces leçons dans la nature seule, et ne point les recevoir de seconde main, ainsi que le font plusieurs peintres français, qui semblent prendre leurs idées, non seulement de grace et de dignité, mais des mouvemens et des passions de l'âme, de leurs héros de

te, ma con mosse da istrioni, eccedenti la misura di quelle che dovettero animare i personaggi espressi nelle storie. Cosicchè l'imitazione degli antichi marmi che, intesa con sobrietà, sempre giovava all'arte, soverchia e esagerata, era causa di quella monotonia di stile, che a noi, loro posteri sol di pochi lustri, fece sì stucchevoli quelle tele. Le quali a ragione così doveano riuscire, perchè invenzioni suggerite, più che inspirate, da un infervoramento prestigioso anzichè reale, di cui la storia ci mostrò la durata e la consistenza, rivestirono sotto il pennello moderno la servilità non solo d'una copia, ma d'una doppia copia, imitando non solamente forme, ma perfino credenze da altri immaginate, analoga cosa essendo condurre il pennello sull'orme altrui in figure non vedute dal vero, o la mente sulle altrui idee

théâtre, ce qui s'appelle imiter une imitation, qui souvent même est fausse et extravagante. » (*Discours prononcés à l'Acad. Royale de Peint. de Londres*, tom. II, pag. 304.)

Alla giustizia che la nostra età rende alla pittura marmorea e compassata di David, va del pari quella resa all'odioso amico di Robespierre e di Marat, al ritrattista che nella figura di quel mostro lasciò la sola opera da lui dipinta con genio, perchè da simile a simile, ma ove il genio che mostra il pittore eguaglia l'esecrazione che inspira l'uomo. Ecco come ne parla l'erudito M[r] Delaborde: « Le cœur sec de David, sa pédanterie démagogique, expliquent à mon avis le caractère de sa peinture et son genre.... L'expression des affections intérieures, la peinture des passions humaines, les conditions morales de l'art en un mot, sont pour David à peu près lettre close.... la plupart des scènes qu'il entreprend de représenter ont un caractère nécessaire de terreur, de pitié ou de tendresse, et cependant, en les transportant sur la toile, il semble n'avoir ressenti qu'une impression purement pittoresque, qu'un seul besoin, celui de l'harmonie linéaire. David est inhabile à rendre la douleur: voyez les attitudes théâtrales des femmes dans les Horaces, et le groupe si pauvre d'expression que forment, dans Brutus, la mère et les sœurs des deux victimes.... Terroriste ou peintre, il ne prend conseil que de son cerveau, et les emphatiques pauvretés qu'il s'en vient débiter à la tribune, trahissent, aussi bien que la composition théâtrale du *Serment du Jeu de Paume*, la rigueur du parti pris, une froide imagination et un dogmatisme sans entrailles. » (*Rev. des deux Mondes* du 15 mai 1855, pag. 754 et 755.)

che non si credon vere. Le tavole di quell' epoca, fredde come i marmi da cui derivavano, false come le divinità che esprimevano, potean con ragione paragonarsi a quelle che, in altra epoca imperiale, sorgevano a infestar la cadente arte romana quando, a adulazione d' Adriano e d' Antinoo, gli artefici si dedicavano all' imitazione degli idoli egizi; ovvero a quelle poesie arcadiche, incomodo dello scorso secolo, ove le viete ciarpe della mitologia greca, venivano in languidi versi rifrugate da poeti rigattieri, che con entusiasmo non sentito invocavan non credute divinità. È vero che la relazione simpatica, per cui certi soggetti si armonizzavano all' indole di certi pittori, si surrogava talvolta alla virtualità dei fatti o a quella delle credenze, ma tali eccezioni eran, per la lor rarità, atte a confermare anzichè invalidare la regola stabilita dalla natura che la mente sorga soltanto al grande ed al bello per l' emozione del cuore, che sol si commuove al vero, o a quanto crede vero. Ed è certo che se applichiamo questa osservazione ai tempi ove le idee religiose degli artefici ancor non erano, come in oggi, dal crescente scetticismo pareggiate alle mitologiche, vie meglio ci convinceremo della superiorità con cui, in tempi di fede, trattavansi i temi desunti dai libri santi, se si paragonino con quelli suggeriti dalla storia o dalla teogonia pagana. L' evidenza di questa verità comincia da Raffaello. Infatti, raffrontandole imparzialmente fra loro, vedremo come la Galatea della Farnesina, il Monte Parnaso, e la Storia di Psiche venissero superate dalle pitture Vaticane, dalla Vergine di Foligno, dallo Spasimo di Sicilia, dalla Trasfigurazione: la Leda di Fontainebleau, il Ganimede, il Combattimento de' Centauri del Buonarroti, lo furon dalla Pietà, dal Mosè, dalle divine opere della Paolina e della Sistina: le Veneri di Tiziano, i suoi Baccanali, e i quadri mitolo-

gici per la corte di Spagna, dai Discepoli d'Emmaus, dall'Incoronazione di spine, dalla Deposizione di Croce, e dal San Pietro Martire: la Caduta di Fetonte e il Bacco di Leonardo da Vinci, dalla Sant'Anna colla Vergine, dalla Madonna delle Rupi, e dalla Cena delle Grazie: La Danae, l'Antiope e l'Educazione d'Amore del Correggio, dalla Santa Caterina, dal San Girolamo, dalla Notte di Dresda e dalle Cupole di Parma. Chi non riconoscerà la Caduta de' Giganti di Giulio Romano inferiore al Santo Stefano di Genova? e la Diana e Calisto, l'Adone e Venere del Tintoretto alla Cena del Signore e al Miracolo di San Marco? Così troviamo Domenichino minor di sè stesso nella Caccia di Diana, nell'Ercole ed Acheloo, e nelle storie d'Apollo a Villa Ludovisi, se le raffrontiamo colla Madonna del Rosario, col Martirio di sant'Agnese, e colla Comunione di san Girolamo: e niuno negherà che l'Elena e Paride, la Dejanira e Nesso, e il Marsia scorticato di Guido non siano stati sopravanzati dall'Erodiade de' Corsini, dalla Maddalena de' Barberini, dal san Benedetto di Bologna e dalla Assunta di Genova. Chi volesse oltrarsi maggiormente in quest'analisi da noi limitata ai più celebri ed esaminar successivamente le opere di tutti gli altri, riuscirebbe vieppiù convinto del fatto da noi affermato. La qual cosa avvenne perchè quando tali pittori rappresentavano soggetti religiosi, essi esprimevano ciò che sentivano per convincimento proprio; ne' mitologici invece traducevano ciò che avean sentito quelli che credevano alle dottrine del politeismo. Le sue finzioni, destinate a adombrare allegoricamente un culto assurdo, son rimaste per noi nella condizione di semplici allegorie, o arguzie immaginose espresse in colori dalla pittura, che, come nella poesia, possono piacere all'intelligenza, ma che nulla dicono al cuore. Il pensiero è un atto della mente che vive in noi e ci è su-

bordinato, mentre il sentimento dipende maggiormente da un' eccitazione occasionale dei nervi operata da impressioni o intime o esterne. Perciò succede che quanto si riferisce alle teorie e agli elementi di un' arte sia in certe circostanze riprodotto dalla volontà e dallo studio, come avveniva alle opere della scuola di David, ma la facoltà di riprodurre un dato ordine d' impressioni che non posson derivare se non da una verità che s' impadronisce dell' anima, era negata ad esse e sol conceduta a quelle degli antichi maestri, perchè generate nelle condizioni che sole valgono alla vitalità dell' arte. Questa è in oggi divenuta del tutto incompatibile colla storia e anche più colla mitologia greca, i cui fatti, anzichè prodigi, ci rappresentano stravaganze. Quelle divinità sdraiate voluttuosamente sulle nubi, quei quadrupedi che si slanciano fra le stelle, quei calzari alati che sostengono un nume per aria, quel dio affumicato che martella i fulmini sulle incudini, sono fantasticherie troppo ripetute per esser patite, o esserlo appena da un raro ingegno che pur vorrebbesi inspirato da tema più interessante. Protrarre un tal ordine d' idee sarebbe mostrar di sconoscere il motore elevato dell' ispirazione pittorica, attribuendo all' elemento meccanico disgiunto dall' intellettuale un' influenza sulle sue opere. Quella ragione di temi che per natura propria è atta a promuovere lo studio del nudo, potrà, con vantaggio degli alunni, anzi dovrà protrarsi nelle scuole e nelle accademie, ove importa che essi si avvalorino alla perfetta cognizione dell' umana forma, e siano posti in grado di riprodurla correttamente nelle invenzioni che lor vengano suggerite da più vitali inspirazioni. Nè però saranno per venir meno quegli accigliati grecomani, che, usi a cercar la propria via sulle pedate altrui, cresciuti, anzi impietriti, sui marmi, sol riconoscon nobiltà all' arte dallo stile e dagli

abiti d' una nazione, e condannano a nulla produrre degno dei posteri chi non ne chieda facoltà agli antenati, quasi che la condizione del sublime abbia a rimanere eternamente assiepata fra i Greci e i Romani, nè possa l' arte mostrarsi in dignità se non rivesta la clamide, il pallio o il paludamento. È ormai tempo che l' arte si liberi dal cercine infantile che tuttor vorrebbero imporle que' classici pedagoghi, e che i fatti degli eroi e degli olimpici rimangano confinati nella cerchia scolastica. Che se la noia non aiutasse il comun senso alla redenzione dell'arte, v' avrebbe fondamento di credere che fra un altro millennio avessero i nostri pronipoti ad esser come noi attediati da quei sempre redivivi soggetti, che, ripetuti di generazione in generazione, già trovansi come composti, disegnati e coloriti nella nostra memoria, patrimonio ereditario di que' mediocri che, poveri d' estro, voglion, senza spendervi del loro, comporre assolutamente un quadro. La lor tenerezza per l' antico in tal modo analizzata nelle sue cause, riuscirà di un classicismo meno schietto che non appare a chi superficialmente la consideri. Se poi si rivolge la stessa disamina verso le opere di quelli che, traendole dalle elette forme della natura, trattarono con antica grandiosità fatti avvenuti in età posteriori, di cui nè le statue, nè i bassirilievi antichi porsero loro la ricetta già di lunga mano manipolata, chiaro apparirà com' essi abbian dovuto derivar dal proprio ciò che i primi dall' altrui ingegno, e siansi fatti benemeriti dell' arte, innalzandola ad un grado ove il bello e il grandioso si trovarono accolti in un tipo non prima immaginato.

Di tale virtù dell' ingegno ad esimersi dall'ostacolo della forma con attrarre a sè il bello da ogni soggetto e da ogni epoca, ne troviamo esempi nelle opere de' più chiari maestri, che, eccitati dalle impressioni in essi de-

state da fatti di moderna storia, seppero dimostrare che lo stile elevato è inerente all' arte, non al tema; cosicchè il secolo di Leone X potè, sotto altre forme, modi, e vesti, imporre un' ammirazione che altamente lo raccomandò alla posterità. Nell' *Incendio di Borgo* e nel *Miracolo di Bolsena* avendo Raffaello dovuto introdurre il vestiario de' suoi tempi, non solo seppe accordarlo colla dignità della storia, ma si mostrò si profondamente penetrato dalle varie bellezze di quel tema, che nell' espressione e nel colorito superava quanto avea fino allora operato. Non furon di sè minori Leonardo e Michelangelo allorchè trattarono, questi un episodio della *Guerra di Pisa*, quegli una *Battaglia contro Niccolò Piccinino*. Eran anche desunte dai moderni annali molte rinomate opere del Tiziano, i freschi della Compagnia di Sant' Antonio di Padova, la Battaglia di Cadore tra Veneti e Imperiali, e la Morte del Martire di Como. Il medesimo Paolo Veronese, quantunque spesse volte errasse contro la verità cronologica del vestiario, estendendo ad ogni sorta di soggetti le fogge venete, pur dimostrava nelle sue invenzioni a qual grandiosità di stile potessero elevarsi gli abiti del secolo decimosesto. L' istesso può asserirsi del Tintoretto, del Guercino, dell' Allori, del Palma, e di parecchi altri che con pari abilità trattarono i fatti della moderna storia, in modo da provare esser non una ma moltiforme l' impronta dello stile grandioso, e il genio dominar gli accessorii dell' arte, non essere da questi dominato. Ed a ragione, poichè la sostanza dell' arte imitativa, dimorando nella sceltezza de' contorni, e nella proprietà dell' espressione, ed essendo tali qualità proprie della figura, che è il principale, non dell' abbigliamento che è l' accessorio, possono esse per tal motivo applicarsi in egual modo alle invenzioni tratte dalla storia di vari secoli, e se il pittore abbia ingegno e dottrina, potrà

l'opera sua ascriversi fra le classiche, qualunque sia la forma degl' indumenti, quanto tal' altra di disegno esile e snervato, benchè essa appartenga ai tempi ove figuravan le corazze e gli scudi, corredo caratteristico dell'eroismo. Ma non bastano gli esempi dati da quei sommi a vincere le ripugnanze dei professori cattedrali, perchè avvezzi alla lode data da secoli a' marmi greci, essi argomentarono che volgendo tutte le forze della mente a riprodurne le idee, si moltiplicherebbero sotto i lor pennelli quei medesimi prodigi. Onde non solo si ostinarono con zelo operoso all' imitazione di quelle statue, ma servilmente le copiarono sulle proprie tele, come usavasi dal Vida e da altri poeti di quel secolo, i quali disperando di poter superare le bellezze dei versi di Virgilio, ne inserivano interi squarci nei propri libri; e così, allontanandosi dalla verità, la pittura si allontanava dal sentimento, e all' atto vivifico dell' inspirazione sostituiva la gelida opera della dottrina e dello studio.[1]

[1] La smania di voler mostrar dottrina e meritare gli elogi de' professori ha sovente fatto prevalere l' esecuzione all' espressione, e sviata l' arte dal suo vero scopo, quello d' eccitar un' impressione nell' anima. È certo cosa importante la corretta imitazione del vero, ma si dee riconoscere esser cosa più facile il dipinger bene un ignudo, che esprimer bene un affetto, perchè il primo basta copiarlo esattamente; l' altro conviene averlo studiato e ritenuto in quei brevissimi istanti ove apparve in un volto sotto il labile impronto della passione. Conviene poi rammentare il parere d' Annibale Carracci, approvato altresì dal Vasari, essere men male qualche licenza nel disegno che la mancanza di espressione e d' immaginativa (tomo IX, pag. 43 e 44); perchè il pittore troppo schiavo delle regole, e quindi troppo intimidito dalla suggezione in cui lo mette l' osservanza loro, difficilmente può abbandonarsi alla foga dell' estro o all' impulso del sentimento, e perde quell' impeto appassionato che spesso, a spese de' gran difetti, genera le grandi bellezze. Fu anche opinione d' un celebre estetico dell' antichità che ad esprimere gli affetti dell' anima più valga il calore che la diligenza: « In affectibus fere plus calor quam diligentia valet. » (Quintil. *Inst.*, lib. X, cap. III.) Si può inferire da tutto questo dover riuscir vantaggioso all' artefice se nel trattare alcun soggetto egli si rammenti che deve operare altrettanto pe' dotti che per gl' ignoranti, i quali voglion

Colle ragioni fin qui dette abbiam cercato di provare la necessità di una forte attrattiva morale, acciò l'invenzione esalti chi la dee comporre e chi la dee considerare, ed avendo riconosciuto inefficaci per assurdità i temi della favola, quei della storia antica per lontananza, quei della religione per scetticismo, solo atto ad infiammar la mente così dell'artefice come dello spettatore rimane un ordine di soggetti (trascurato dalla pietà de' nostri maggiori che la divina arte della pittura tutta al divin culto dedicavano), ove chi corre la palestra dell'arte può mietere gloriose palme, e cinger doppia corona alla fronte unendo alla civica quercia l'alloro olimpico. Nell'attual progresso dell'uman consorzio, se la pittura dopo aver perduta la sua importanza religiosa, vuol uscir dalla condizione di superfluità del lusso, conviene (giova qui ripeterlo benchè già detto altrove) che il mandato assunto in altri secoli verso il culto della religione sia da lei diretto verso il culto della patria, il quale, perchè di natura più terrestre, è atto ad accendere più vivamente gli animi che meno commuovono le cose celesti. Dalla potente virtualità di temi inspirati da tal sentimento avrà fermezza qualunque fede più schiva, avrà impulso qualunque più tarda immaginazione. Sarebbe

prima di tutto essere commossi dalla sua invenzione. Lo studio che rettifica la forma deve succedere al getto che impronta l'idea. Così il principio scientifico, equilibrandosi coi sentimentale, ne risulterà un'armonia d'elementi ohe crescerà pregio alla sua tavola; nè saranno rare le occasioni in cui l'indole del tema gli porga campo allo sfoggio doi nudo accademico, parecchi essendo i soggetti ove agevole ne riesce l'introduzione, come avveniva a Michelangelo, il quale dovendo rappresentare un fatto d'armi dell'esercito fiorentino, e pur volendo che ivi apparisse quella profonda cognizione della forma umana che era dote precipua del suo ingegno, figurò con sagace avvedimento, una parte di quei soldati in atto di bagnarsi in Arno, al momento dell'attacco, il che gli forniva modo d'aggiungere all'emozione che spontanea suol derivare da ogni soggetto guerresco, la mostra di quanto abbiano di più dotto la scienza del disegno e della notomia.

pertanto utile consiglio a chi si dedica a sì nobile carriera, che fino da' suoi primordi egli proponesse a sè stesso due mire egualmente importanti all' arte e alla società: 1° quella di condurre alla sua maggiore eccellenza l' opificio pittorico; 2° di concorrere colla scelta di temi nobili e generosi a suscitare fra i suoi concittadini generosi e nobili sentimenti. Tale intento, educatore delle masse popolari, in cui la pittura può supplire all' ufficio delle lettere che loro mancano,[1] dev' essere tanto più considerato qual dovere, incombente a chi la coltiva, quanto più alto è il livello di sua educazione, e del suo ingegno. Il cuore umano non è accessibile per una sola via: spesso lo è anzi più facilmente per quella che è men diretta. Chi abbia ricorso alla via diretta, trova perciò appunto l' amor proprio più guardingo a schermirsi contro un attacco apertamente dichiarato, mentre non di rado avviene che l' idea virtuosa entri come per sorpresa nell' uomo, e quasi nescio lui; e che quanto era talvolta negato alla facondia dell' oratore, o al precetto del moralista, sia conceduto all' influsso d' un' arte che ha la facoltà di richiamare all' occhio l' istessa attualità de' fatti. L' altezza di tale scopo deve avvalorare tanto più l' artista a decorar le proprie tavole di sì inestimabile carattere, che nulla toglie al bello ideale, molto aggiunge al bello morale di esse; poichè quando alla nobiltà della forma va unita la nobiltà della tendenza, allora attinge l' arte il sommo apice, e compie la sua destinazione fra gli uomini. Un' accolta di freschi trattati con tale intento in un luogo accessibile alle mol-

[1] Sin dal 1205 il Sinodo d' Arras si adoperava per dare alle opere degli artisti una direzione verso questo scopo importante, dichiarando che la pittura è il libro di chi non sa leggere in un altro: « Illiterati quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quædam picturæ lineamenta contemplantur. »

titudini, sarebbe quanto mai atta a volgarizzare in esse la cognizione della storia patria, la stima agli uomini che l'onorarono, il lodevole orgoglio d'appartener loro, e quello più lodevole di mostrarsene degni. La pittura, facendo così vibrare una corda che risuona anche nel cuore di chi le sia men propenso, lo addurrebbe, quasi suo malgrado, a farsele patrocinatore, il carattere del soggetto operando quello a cui venisse meno la natura dell'imitazione, massime in un popolo ove, se il senso del bello è privilegio di pochi, l'amor della patria lo è di tutti. E così la gloria accogliendo l'arte sotto la sua egida, potrebbe questa nostra terra subalpina avere anch'essa un giorno i suoi Polignoti, come già ebbe i suoi Milziadi.

Passando ora a dar qualche cenno su F. Francia, nobile esemplare, quanto assennato inventore, dell'antica scuola Bolognese, osserveremo come fra le diverse professioni, a cui, o per conformità di studio, o per analogia d'intento, venne la pittura associata durante il secolo decimosesto,[1] l'oreficeria fosse quella che pel gran numero d'artefici da essa ammaestrati, e venuti a rinomanza, potè meglio dividerne la gloria. Le sue cronache c'informano essere al tempo del Francia stata grandissima dimestichezza, e quasi continua pratica tra orafi e pittori, e che l'orificeria era allora considerata

[1] La compagnia de' pittori bolognesi era allora aggregata a quella degli spadari, de' guainari, e de' sellai, da cui si separava nel 1549 per opera di G. Battista Francia, rimanendo però unita a quella de' bombaciari, da cui si disgiunse nel 1599, con diretto intervento di Lodovico Carracci, del Cesi, e del Luchini. In Firenze i pittori furon lungo tempo aggregati all'arte degl' indoratori finchè usarono i fondi messi d'oro, ossia fino a Raffaello, di cui alcuni scolari ancor gli praticarono. Indi, al dir del Paggi, essi vennero considerati qual membri della corporazione degli speziali, e da questi governati come se ne dovessero dipendere, perchè ne compravano i colori.

come arte del disegno.[1] E infatti convien dire che le sue opere siano da assimilarsi (dalla misura e dalla materia in fuori) a quelle della statuaria, eccetto che allo scarpello essa sostituisce il cesello, e al bronzo o al marmo l'oro e l'argento, mentre al diligente e delicato lavorio della mano, fatto più malagevole dalla picciolezza degli oggetti a cui si applica, va in pari grado aggiunta la notizia dell'umana figura che è fondamento alle altre arti d'imitazione. E per verità, se nella storia pittorica passiamo in rivista i nomi de' maestri che, dopo avere atteso all'orefice, figurarono tra i pittori, molti ne rinverremo che vi furono collocati in prima riga, come Domenico Ghirlandaio, Sandro Botticelli, il Pollaiuolo, il Verrocchio, il Ghiberti, Luca della Robbia, Filippo Brunelleschi, Lorenzo di Credi, Andrea del Sarto, il Salviati, il Cellini, Agostino Carracci, Alberto Durero, Hoogstraten e parecchi altri, fra cui, eccettone Benvenuto Cellini, nissuno ebbe nell'oreficeria una gloria da paragonarsi a quella a cui attingeva Francesco Francia. Nè è da meravigliarsi che dal cesello e dal pennello pari lode traendo, da ambedue queste arti egualmente egli cercasse vanto, firmandosi qual pittore sulle statue, e quale scultore sui quadri. La perfezione dei suoi nielli,

[1] Nella vita di Raffaello da Montelupo (manoscritto nella biblioteca Magliabechiana) si legge che il padre del gran Raffaello, domandando un giorno a questo qual' arte egli volesse fare, risposegli il giovinetto di voler darsi a quella della scultura; onde il padre che, professandola, ben ne conoscea per esperienza propria le difficoltà, non lo volle permettere, e gli disse che: « Se pur voleva far arte di disegno, facesse la pittura, o veramente l' orefice. » Da una lettera che Baldassarre Castiglione scriveva a Andrea Piperario, gentiluomo mantovano allora di passo per Roma, risulta che Raffaello avesse veramente tentata qualche prova in quell' arte, e che Giulio Romano ne possedesse l' unico saggio che forse ne rimaneva. Eccone le parole: « Ginlio faria bene a venire, perchè io forse gli farei dar via delli suoi marmi: desidero ancora sapere se egli ha più quel *Puttino* di marmo, di mano di Raffaello, e per quanto si daria all' ultimo. » (Bott., *Lett. Pitt.*, tomo V, pag. 245.)

e quella delle medaglie commessegli dal Pontefice Giulio II, e dai Bentivoglio, allora signori di Bologna, già avealo posto in bella rinomanza, quando Pietro Perugino avendo, nel 1490, inviate in quella città alcune pale d'altare stategli commesse, vi destarono sì universale ammirazione, che invogliarono il Francia a tentar quella nuova via di sfogare il vivo senso del bello, che potea dirsi dote particolare di sua privilegiata natura. E di fatto la prima tavola dipinta da questo artefice corrisponde a tal'epoca; la qual cosa spiega la vicinanza di stile osservata fra esso e il celebre maestro del Sanzio, del quale se non fu allievo, lo era però certamente di sue opere. Si riconosce da tal data che, quando il Francia dipingeva la sua prima tavola, era nell'anno quarantesimo di sua età, e fa meraviglia che, avendo sì tardi cominciato, egli abbia prodotte cose sì perfette da paragonar non solo quelle del Perugino, ma quelle stesse del suo immortale discepolo. Veniva quel primo suo lavoro accolto con molto favore dal popolo bolognese, il che mosse Giovanni Bentivoglio a ordinargli per la chiesa di San Giacomo una pala d'altare, con dentrovi la Divina Madre, pittura che superò di gran lunga le speranze che di lui si erano concette, e n'estese la fama dentro e fuori d'Italia. La sua gran tavola per la cattedrale di Ferrara, e quella che mandò alla chiesa di San Frediano di Lucca, sono tra le migliori che ne possegga l'Italia, mentre le più perfette sono state, secondo il nostro antico costume, vendute a' forestieri: la prima, rappresentante la Vergine, messa in mezzo da santa Caterina e da san Francesco, orna il museo del Belvedere a Vienna; e l'altra anche più vaga, ove la Madonna adora il Divin Figlio dormente fra l'erbette e i fiori d'un praticello, si vede ora nel Museo di Monaco in Baviera. Il lungo studio da esso praticato nel far di rilievo, parve

aver dovuto coadiuvare a quello delle figure che dipingeva, e il suo esempio valse a confermare una volta più il detto del Cellini, essere la scultura madre di tutte le arti ove interviene il disegno, perchè studiando diligentemente il rilievo dei corpi insegna a conoscerne le forme. E tanta era sull' eccellenza di queste, e sulla misura propria a ciascheduna parte, la perizia di questo maestro, che il san Sebastiano da lui dipinto, era divenuto fra gli artisti bolognesi (come fra' Greci la Statua di Policleto) [1] il *Canone* da cui essi traevano le proporzioni delle figure loro, come da unico e perfettissimo archetipo. Questa celebre tavola di cui tanta era la fama da indurre perfino un cardinale di Santa Chiesa ad involarla, [2] rimase, non solo a gloria, ma a difesa del Francia, la cui morte era da alcuni scrittori, forse eglino stessi invidiosi, attribuita ad invidia. [3] Poichè avendola egli condotta a termine dopo la morte dell' Urbinate, ben lungi dal potere invidiar egli all' estinto amico, ebbe anzi a lusingarsi di pareggiarne il merito, avendo visti portarsi in folla a farne studio i migliori di quella scuola, il Prima-

[1] Avevano altresì gli stessi onori il san Giorgio ed il san Michele di Raffaello. È però evidente che una sola figura per quanto suppongasi perfetta non può esser *regola* se non ad una sola natura e ad una sola età. Ora siccome i caratteri delle varie nature hanno fra loro notabile differenza, e debbon nondimeno produrre un tutto le cui parti siano insieme in una giusta relazione, sarebbe convenuto, affin di proporre figure quali regole da non violarsi, averne altrettante quante sono le varie nature dei due sessi.

[2] Il cardinale Giustiniani, che nel 1606 era legato pontificio in Bologna, non avendo, a malgrado delle più vive istanze potuto ottenere tal quadro dai monaci della Misericordia, fattane eseguire una copia, questa poi sostituiva all' originale di cui con prepotenza si era impadronito.

[3] Il quadro del san Sebastiano fu dipinto dal Francia nel 1522, e ben lungi dall' esser morto di dolore, *in brevissimo tempo*, nel vedere la santa Cecilia di Raffaello, egli campò ancora parecchi anni dopo l' epoca della sua supposta morte. Abbiamo insistito sopra tale fatto, per esserci paruto che abbastanza non lo facesse il dotto Quatremère de Quincy nella sua vita del Sanzio.

ticcio, Niccolò dell' Abbate, il Tibaldi, il Sabbatini, il Procaccini, il Passerotti, e finalmente i tre Carracci, i quali la consigliavan giornalmente qual esemplare alla considerazione de' loro discepoli.[1] Un fatto che dimostra come gli uomini di quell' età fossero dotati di ben altra modestia che non siamo noi, si è che lungi dall'invanire a tanta dimostrazione d' onore, mosso egli da umile sentir di sè stesso, facea togliere dalla sala della Zecca, ov' era pubblicamente esposta, quella sua pittura, e inviavala in dono al convento della Misericordia, ove col medesimo concorso pur continuava a servir di norma agli studiosi. Nè a ciò si rimane il di lui encomio, mentre, a tal magistrale disegno, univa sì vivace colore che, come avvenne al Perugino nella scuola romana, così nella bolognese superava il Francia tutti i suoi antecessori, onde il popolo maravigliato traeva, narran gli storici dell' arte, ad ammirare una bellezza cosi nuova, e dichiarava non potersi assolutamente far meglio dalla mano dell' uomo. Il che vale a spiegare la nota ammirazione che Raffaello aveva per le tavole di questo maestro, le quali, secondo una frase alcun poco arrischiata del Cavazzoni, nel suo *Trattato delle Madonne di Bologna*, esse pure concorsero a ingrandir la maniera ancor troppo peruginesca del gran caposcuola romano. Certo è che questi, nel carteggio familiare che avea col Francia, lodandone le Vergini e dichiarandogli di non averne mai viste *di più belle, più divote e ben fatte*, e pregandolo inoltre di correggere di sua mano i difetti che egli avesse per avventura notati nella sua gran tavola della santa Cecilia di San Giovanni in Monte, ne proferiva il maggior elogio, e cancellava così l' aspra sentenza che n'avea

[1] Furon viste dall' Albani nello studio d' Annibale Carracci le misure del san Sebastiano scritte e più volte replicate di sua propria mano.

pronunziata Michelangelo,[1] la quale non venne ratificata dai posteri, ma ebbe anzi a lodatori, fra gli stessi contemporanei, i più rinomati cultori e scrittori dell' arte, fra cui furon da annoverarsi l' Achillini, il Casio, il Caiado, il Buzio, il Bianchini, il Zanti, il Bardi, il Lamberti, il Mancini, lo Scannelli, e il Malvasia. Ecco in quai termini onorevoli ne parlava il Bumaldo nell' erudito suo libro intitolato *Minervalia Bononiensia:* « Amore e delizia nostra il Francia, orafo di esimia virtù, il cui sommo ingegno lo fa amare, ammirare, anzi qual nume adorare da tutti, e più specialmente perchè nell' arte sua egli primeggia su ogni altro di questo secolo, e nell'opera del pennello non è a nissuno secondo. »[2] È altrettanto autorevole la testimonianza che a lui dava uno dei più begl' ingegni di quel tempo, Camillo Leonardi, astrologo e medico del secolo XV nello *Speculum Lapidum* stampato nel 1502, opera di vasta dottrina. Ne diamo le testuali espressioni: *Virum cognosco in hoc celeberrimum, nomine Franciscum Bononiensem, aliter Franza, qui adeo in tam parvo orbiculo seu argenti lamina tot homines, tot animalia, tot montes, arbores, castra, ac tot diversa ratione situque posita figurat seu incidit, quod dictu ac visu mirabile apparet.*

La sensività e il fino avvedimento che contrassegnarono i composti del Francia in un tempo ove la pittura, rigida nelle mosse e monotona nei volti, tuttor rivelava la peritanza degli artefici, furono le considera-

[1] Scrisse il Condivi che vedendo un dì Michelangelo un figliuolo del Francia il quale era molto bello, gli disse; « Figliuol mio, tuo padre fa più belle le figure vive che le dipinte. »

[2] « Amor et deliciæ nostræ, Francia, spectatæ virtutis aurifex, cuius unicum ingenii fastigium pariter omnes et amant et admirantur, et tamquam numen adorant, cum ob alia tum in primis, et quia summus nostro ævo est aurifex, et tamquam artis huiusce Deus, et in pictura nemini posthabendus. » (pag. 250, edit. Bonon, 1641.)

zioni, che c'indussero a farlo più precipuamente mira alle note qui raccolte sull'*invenzione pittorica*. Conviene pertanto sia termine ad esse una breve disamina della tavola che ne possiede il nostro Museo, tavola preziosa cui la munificenza d'un patrizio casalese, e la nostra sollecitudine[1] strapparono all'incipiente distruzione di cui la minacciavano la polvere, il fumo e la rozza incuria dei custodi, nel luogo sacro ove da anni stava affissa alla parete. È in essa rappresentato un Deposto

[1] Essendo noi, per una combinazione fortuita, venuti in notizia trovarsi in una delle chiese di Casale un quadro del Francia, ignoto ai dilettanti perchè nè il Bartoli nè il Derossi n'avean fatta menzione, e conoscendo ad un tempo come quella tavola, omai fessa da capo a' piedi, minacciasse estrema rovina, ci risolvemmo a porvi pronto riparo e farne prezioso acquisto per la R. Galleria di cui avevamo allora la direzione. Umili d'assetto e di carriaggio *(aptis sarcinulis et expeditis)*, saliti una mattina in un calessetto, di quelli che dal facile loro *scorrere* diconsi *scorratte* nel volgare nostro dialetto, e guidando di mano propria il classico ronzino, nostro solo collaboratore in tale impresa, colà diviato ci conducemmo, stimando che, col darci così apparenza e piglio di rigattiere da quadri, ci si agevolasse la via a fare qualche buon negozio a pro di quel pubblico Instituto. Ma appena ivi giunti conobbimo aver noi a smettere il personaggio di maschera e tornar nel nostro naturale, avvegnachè eramo di prima presa informati avere, non già come credevamo, a contrattare con qualche operaio o sacrestano di quella chiesa, al quale fossimo sconosciuti, ma bensì a trattare con un patrizio della città, il conte Sordi, proprietario del quadro da lui sovrapposto all'altare d'una sua cappella patronimica, personaggio che, stato altre volte in qualche relazione colla nostra famiglia, pensammo non essere del tutto inverisimile egli ci avesse sotto le mentite apparenze ravvisati. Il perchè risoltici d'affrontarlo coraggiosamente a viso scoperto, ed espostogli con lealtà l'intento nostro, e il vantaggio che dal suo effettuarsi ne sarebbe risultato alla nobile Instituzione pur allora fondata dal re Carlo Alberto, egli che era uomo di alti sensi, e che, già sullo scorcio della vita, comprendea meglio essere il conservare al culto e alle provvide cure dell'arte una pittura che, abbandonata in tal misera condizione, nè a lui nè ad altri giovando, sarebbe andata inevitabilmente perduta, di proprio moto in capo a pochi giorni ci dichiarava la risoluzione da lui presa di rinunziare, in vista di tali circostanze, a qualunque materiale interesse, dicendosi gloriosamente compensato da quello della patria e dell'arte, e di voler perciò offrire in dono spontaneo alla R. Galleria quel tesoro, che il suo direttore avea dapprima inteso procacciarsi per la via d'un contratto e d'un travestimento.

di Croce, a cui si trovano aggiunte alcune figure di santi.

Il pensiero che adunava in tal composizione personaggi così fra lor disgiunti dall' età in cui vissero, idea divota anzichè storica, trovasi frequentemente adottato nelle tavole del secolo decimosesto, ove il pio fervore dei commettenti facea loro assembrare in un sol campo i patroni per cui ciascuno avesse più special venerazione, ovvero quelli che in sogno fosse lor parso vedere, o da cui si figurassero avere ottenute grazie o favori, e talora altresì que' santi a cui fosse un altare o una cappella più particolarmente dedicata. Tale è il motivo che introducea san Brunone e san Francesco d' Assisi in una scena della Passione di Nostro Signore, ove il pittore avrebbe potuto con maggior convenienza storica collocare Nicodemo e san Giuseppe d' Arimatea. Ebbe il Francia però il buon criterio di mantenerli sul secondo piano del quadro. Benchè questa invenzione sia unicamente stata inspirata da pietà cristiana, pure si può in essa riconoscere un progresso per cui il Francia seppe collocarsi fra i primi dell' età sua. Mentre l' espressione dei volti la quale, dal pio sentimento che unicamente gli animava durante tutto il periodo del secolo decimoquarto e decimoquinto, estendendo il limite ov' era fino allor rimasta confinata la pittura, cominciava, per di lui opera, a comprendere nel proprio dominio un' imitazione d' affetti più varii, e più appartenenti alle cose della terra. Alla castità di contorni che segnava le fattezze dell' età antecedente veniva allora gradatamente ad associarsi un' animazione più vitale nelle figure, la cui impressione era opportunamente avvalorata da una più diligente ricerca così nel rilievo come nel colorito. A misura che all' idea religiosa si veniva sostituendo la storica, riconoscevano altresì gli artefici la necessità d' improntare sui

volti che dipingeano un altro ordine di morali sensazioni, e di armonizzare fra loro con verità i caratteri delle figure espresse con quello che, conforme alla storia, conoscevano doversi attribuire ai personaggi rappresentati. Giunsero allora Leonardo e Raffaello, i due padri dell' espressione pittorica. Essi più esplicitamente dichiararono il linguaggio delle umane passioni non solo nelle fattezze dei volti e nelle movenze delle membra, ma su tutto nella convenevole proprietà con cui a queste fecero corrispondere l' atto completivo delle mani (trascurato nei secoli antecedenti, a motivo dell' uniformità jeratica invalsa nelle composizioni): e da tal valevole soccorso potentemente giovata l'espressione, dipoi toccava in breve al suo più sublime grado.

Dimostrò il Francia su questa rara tavola[1] quanto egli valesse nel difficile magistero dell' invenzione e quanto gli fosse nota la massima di quell' antico, non essere qui meritevole del nome d' inventore chiunque proceda in tale opera senza un giudizioso discernimento: « Ego porro ne invenisse quidem credo eum qui non judicavit. »[2] L' applicazione di tale assennata ponderatezza nel comporre risulta evidentemente dalla giusta degradazione che, in conformità degli affetti da cui dovettero essere animati, egli seppe spiegare fra i personaggi di questa scena commovente. Si può dire con verità che il dolore vi si riveli sotto tutte le sue forme: intenso nella Madre di Dio, la quale, prona sul cadavere del Figlio, sembra venir meno ad una vita soltanto sostenuta da virtù sovrumana; appassionato nella Maddalena, a seconda del carattere che le attribuisce il Van-

[1] Si può indurre che egli ne facesse una stima particolare, dalla firma che vi appose nel luogo più visibile del quadro, in queste parole: *F. Francia Aurifex Bononiensis MDXV.*

[2] Quintil., *Inst. Orat.*, lib. III, cap. 3.

gelo; affettuoso nel san Giovanni, che per l'ingenuo amor suo era il discepolo prediletto del Salvatore; concentrato in san Brunone, in cui volle il pittore adombrare la meditazione dell' anacoreta; espansivo in san Francesco d'Assisi, il grande apostolo della carità evangelica. Si direbbero improntati dalla mano stessa di Raffaello i lineamenti e l'espressione che definiscono le mirabili figure del Salvatore, del san Giovanni e della Maddalena. Del volto della Vergine non ci è dato portar retto giudizio, perchè guasta in parte dall' umidità quest' antica tavola, appena potè egli esser rintracciato sui deboli segni che, al momento di sua ristaurazione ancor ne rimaneano. Onde, sol dalle figure che l' accerchiano ci è dato argomentare del carattere interessante che il pittore tentava infondere in quell' infelicissima fra le donne. Esprimere il dolore accorante d' una madre, al momento ove per la prima volta ella abbraccia il figlio che le fu morto, è oltre la potenza, non solo dell' imitazione pittorica, ma dell' umana parola. Sembra che quando l' artefice ebbe figurati gli altri volti dovesse a un tanto concetto sentirsi cadere il pennello di mano, come nell' ideare quello dell' Uomo-Dio dicesi essere avvenuto a Leonardo da Vinci. I due maggiori luminari della latina eloquenza, Cicerone e Quintiliano, ambedue dichiaravano ai loro discepoli che in tali occasioni una reticenza assoluta aveva una virtù assai superione alle più vive immagini dell' oratoria, e citavano l' esempio di Timante, il quale, inabile ad esprimere il paterno dolore d'Agamennone nel quadro rappresentante il *Sacrifizio d' Ifigenia*, ne copriva con un velo la faccia. [1] E

[1] Timante non era il primo che immaginasse il sublime trovato di così sottrarre allo sguardo il volto d' Agamennone per indicarne l' inesprimibile dolore. Altro non fece Timante se non se imitare col pennello la descrizione che la penna d' Euripide ne faceva nella tragedia da lui dettata

forse che a cancellar l'impotenza dell'arte, opportuna aggiungeasi su questa tavola l'opera del tempo, il quale, simile a Timante, velò col proprio pallio quel dolore che era fatto inesprimibile alla mano dell'uomo.

sul medesimo argomento, prima di quel pittore. Niccolò Pussino rinnovò quel medesimo espediente quando volle rappresentare la figura d'Agrippina nel quadro della *Morte di Germanico*.

GAUDENZIO FERRARI

RIVENDICATO ALLA SCUOLA PIEMONTESE.

Il grado preeminente attribuito a Gaudenzio Ferrari nella generale estimazione, e più ancora in quella particolare della terra Subalpina che ne va altera, non è stata la sola cagione per cui fummo indotti ad allogarlo fra i più chiari ingegni che illustrassero l'arte italiana, e a principiar da lui più specialmente la serie degli studi artistici e biografici che ci proponiamo d'inserire in queste pagine. Un più alto motivo, un motivo di patrio orgoglio, e di punta nazionalità[1] ne suggerì siffatto divisamento, quello cioè di porre da bel principio solenne richiamo contro la sentenza di dottissimo giudice, la cui competenza riconosciamo, da questa in fuori, in ogni sua asserzione sopra simile materia, come il *Magister dixit* degli antichi pitagorici.

Gli elogi tributati da un mezzo secolo in qua al chiaro abate Lanzi, e la venerazione inspirata a tutta

[1] Questo articolo venne dettato nel 1833, quando essendo andato fallito il tentativo liberale del 1821 (fra i cui iniziatori l'autore si trovò quinto, la sera del 6 marzo, nel gabinetto del principe di Carignano, in cui si risolveva di mutare lo Stato) la politica di Carlo Alberto accennava a quella allor prevalente della Santa Alleanza; le aspirazioni politiche dei Subalpini eran vigilantemente mantenute nello stretto confine dell'antico Stato, e l'idea d'una Patria Italiana ancor sapea d'assurdo e di sedizioso.

Europa dalla sua immensa dottrina di cui ci protestiamo ammiratori noi medesimi, ascrivendo a gran sorte averlo personalmente conosciuto, ne impongono, qual più preciso dovere, appellarci contro un leggiero errore a lui sfuggito nell' immortale opera sulla pittura italiana; errore che, dichiarato, nulla toglierà a lui di sua gloria; taciuto, molto toglierebbe a noi della nostra. Il Piemonte che ebbe in buon dato illustri guerrieri, magistrati, istorici e poeti, non fu del pari fecondo in grandi pittori. Tale inopia non gli consente accedere ad essere spogliato del più celebre di essi senza protestare nel modo più formale. Anzi la solennità di tale protesta farà viemmeglio apparire la stima in cui abbiamo quell' insigne erudito, e lo schietto omaggio nostro verso ogni di lui sentenza. A un tanto omaggio solo antecede quello professato al vero: *Amicus Plato, magis amica veritas.*

Osserva quell'autore essere state generalmente presso noi le produzioni dell'arte, sì in privato che in pubblico, opere d'artefici forastieri, aggiungendo:[1] « Non mi si apponga che i Novaresi, i Vercellesi, ed alcuni del Lagomaggiore non sono esteri. Ciò è vero di quelli che vissero dopo l'aggregazione di tai comuni al dominio della real casa di Savoia; ma quelli che furono prima di quest'epoca, nacquero, vissero, morirono sudditi di altro Stato, e per le nuove conquiste non più divennero torinesi di quello che divenisser romani Parrasio e Apelle dal momento che la Grecia ubbidì a Roma. » E più sotto: « Nè perciò saranno esclusi da questo luogo gli artefici del Monferrato. È questo ancora un acquisto recente della R. casa, che cominciò a possederlo nel 1706, ma è anteriore ai precedenti, e, *ciò che più monta*, i suoi

[1] *Storia pittorica dell' Italia*, tomo V, pag. 357, edizione di Bassano, 1809.

pittori non sono forse mai nominati fra gli allievi dei Milanesi. »

Tale sentenza, su cui volle il Lanzi fondate le sue ragioni per toglierne la scuola vercellese, è quella testualmente su cui fondiamo appunto le nostre per rivendicarla. L'aver egli stimato doversi aggregare al Piemonte gli artisti del Monferrato per esservi stata quella provincia aggiunta nel 1706, ne fa con miglior ragione dir Piemontesi tutti i pittori della scuola vercellese da Giovenone in poi, de' quali è primo onore il nostro Gaudenzio.

I fatti storici, cui siamo per additare, sono per natura loro una prova irrefragabile atta a convincere lo spirito più renitente, ed a piegare in favor nostro la più dichiarata parzialità di quei lettori che al Lanzi troppo cecamente deferissero. Non è da maravigliare se nell'immenso numero di ricerche e documenti che dovette fare e procacciarsi quel dotto scrittore, siansi alcuni di questi trovati meno esatti, e che avendo pubblicata l'opera sua in età alquanto provetta, non abbia egli avuto campo ad accertare maggiormente alcune sue asserzioni. Quella contro cui imprendiamo a combattere è per altra parte anche meritevole di maggiore indulgenza in un libro esclusivamente dedicato all'arte. L'inesattezza, che vi osserviamo, riflettendo alla storia nostra anzichè a quella della pittura, è ragionevol cosa, non abbia avuto lo scrittore in tale quistione i motivi di oculata gelosia che la carità della patria eccita in noi. Egli contemplò Gaudenzio, non l'artefice piemontese; noi l'artefice piemontese, e poi Gaudenzio. Ciò che pel Lanzi fu il meno, è per noi il più.

Per tale nuova disquisizione, in cui ci confidiamo dimostrare essere la ragione dalla nostra banda, intatta rimanendo la gratitudine da noi professata verso l'illustre autore che sì dottamente compilò i fasti dell'arte italiana,

sarà debitamente rivendicata alla patria la gloria d'avere prodotto ed alimentato il gran genio di Gaudenzio. E dall'additarsi leggiero difetto nel libro dell'erudito fiorentino nulla a lui si toglie di suo merito, siccome non è da picciol neo stupenda statua deformata: nè alcun giudice imparziale vorrà negarne una vittoria riportata col solo rivolgere contro l'assalitore quell'arme istessa, con cui egli ne aveva assaliti.

L'epoca in cui avvenne la riunione della provincia di Vercelli al dominio di Savoia, è indicata non da un solo scrittore, ma da tutti gli storici più gravi che narrarono le vicende della nostra Monarchia, fra cui il Muratori, Benvenuto San Giorgio, Guichenon, e Costa di Beauregard. Essi riferiscono che nell'alleanza conchiusa tra Filippo Maria Visconti e il Duca Amedeo VIII la provincia e città di Vercelli con tutto il tratto di paese compreso tra la Sesia, la Dora Baltea ed il Po, situato al mezzogiorno della valle d'Ossola, cui egli aveva acquistata dai Grigioni, furono cedute al duca di Savoia. Già Amedeo VI, detto *il conte Verde*, aveva anteriormente aggiunta a' suoi dominii un'altra parte della medesima provincia, la quale, non che essere un acquisto posteriore a quello del Monferrato, è al contrario *tra le più antiche possessioni dei principi di Savoia.*[1]

[1] Muratori, *Annali d'Italia*, tomo IX, pag. 107, ediz. di Lucca 1763. — *Cronaca di Benvenuto S. Giorgio*, pag. 312. — *Mémoires histor. de la R. Maison de Savoie*, tom. I, pag. 243, édit. de Turin, 1816. — Guichenon, *Histoire généalogique de la R. Maison de Savoie*, tom. I, pag. 423, édit. de Turin: *Galéas seigneur de Milan étant décédé au mois de juillet de l'an* 1378, *Jean Galéas son fils, comte de Vertus, fit un traité de paix le* 29 *août suivant avec le Comte de Savoie* (Amé VI), *par lequel il consentit que* toutes les villes et châteaux que le Comte tenait au diocèse de Verceil et d'Ivrée, qu'il avoit conquis sur son père, lui demeurassent, *et que leurs anciennes confédérations fussent confirmées.* — Et tom. II, pag. 41: *Le 2 décembre 1427.... par un autre traité il fut conclu que le Duc de Milan* (Philippe Marie Visconti) *donneroit à perpétuité* la ville et le comté de Verceil au duc

La provincia di Vallesesia, nella quale è compresa Valduggia patria di Gaudenzio, fu dall'imperatore Leopoldo ceduta a Vittorio Amedeo II nel trattato seguito il 25 ottobre 1703, con tutte le terre, borghi e castella da essa dipendenti, e ciò colla ratificazione del Re Cattolico, per tenerla nella stessa forma in cui fu posseduta dai re di Spagna sotto l'imperatore e l'impero.[1] In quel medesimo trattato erano state incorporate allo Stato la città di Valenza, Alessandria colla sua provincia, e quella della Lomellina. L'alto Novarese e Vigevano furono ceduti dalla casa d'Austria a quella di Savoia in virtù del trattato di Worms del 1743, e Novara col basso Novarese in virtù di quello di Vienna nel 1738.[2] L'acquisto della

de Savoie, avec toutes ses appartenances, *et qu'il épouseroit Marie de Savoie fille du Duc Amé ; et qu'avant que l'on exécutât aucun article du traité, le Duc de Savoie* serait en possession de Verceil.

[1] « Ita sub Imperatoribus et sacro Imperio tenenda et possidenda, prout ea defuncti Reges tenuerunt et possiderunt, seu tenere et possidere valuerunt. »

[2] I privilegi che distinguevano la Valsesia dal Novarese, riconosciuti ancora in modo espresso sotto Vittorio Amedeo III, nel 1792, dimostrano apertamente, come le pretese dei Novaresi su Gaudenzio Ferrari siano le meno ammissibili di tutte quelle dichiarate dalle varie contrade che a sè stesse vollero farne decoro. Primieramente perchè quel gran pittore imparò l'arte fuori del loro paese, o si reputi scolaro dei Lombardi, o dei Vercellesi. In secondo luogo, perchè il Valsesia fu sempre reputato come provincia indipendente dal Novarese, e tale riconosciuto per ispeciale condizione stipulata nei patti deditizi del Valsesia a Filippo Maria Visconti avvenuti nel 1415, e sempre poi fedelmente osservati dagli Sforza, dai re di Francia, da Carlo V e suoi successori fino a Giuseppe I ed al re Vittorio Amedeo II, a cui fu ceduta dall'Imperator Leopoldo. La provincia della Vallesesia non fu unita al Novarese, se non per la giurisdizione ecclesiastica, facendo essa parte di quel vescovado ; il che non conferisce agli abitanti di Novara alcun diritto di concittadinanza con quelli di Valduggia. Tal fatto più particolarmente risulta dal primo capitolo del contratto di dedizione della Valsesia a F. M. Visconti, ove è stipulato con promessa dichiarata per lettere patenti, che il Principe non alienerà la valle predetta, nè i suoi abitatori ad alcun altro signore o persona, comune, collegio, o università, e *specialmente non l'associerà o unirà o porrà in relazione o sottometterà al comune o alla città di Novara*, aggiungendo ; « Imo ipsos ho-

Vallesesia precedette dunque di tre anni quello del Monferrato, i cui artefici furono pure dal Lanzi medesimo *ascritti fra i nostri compatriotti.*

Abbiamo stimato opportuno, stante la patria tendenza di quest' articolo, dare qui alcuna estensione ai particolari storici relativi all' epoca precisa in cui le province di Vercelli e di Vallesesia furono aggregate agli Stati della real casa. Ciò fu soltanto per rettificare l' asserzione erronea del Lanzi in riguardo a tal punto della storia nostra, non già con animo di stabilirne una premessa, da cui trarre conseguenza favorevole alla rivendicazione di Gaudenzio Ferrari. L' avere Valduggia appartenuto al comune di Vallesesia, di Vercelli, o di Novara, ella è circostanza che poco monta in tal quistione, ove si contempla l' artista, non il cittadino. Il Vasari e gli altri autori, i quali annoverarono tal pittore fra quelli della Lombardia, non volsero pure il pensiero alla situazione geografica di sua città nativa, e solo considerarono la scuola a cui credettero aver egli appartenuto, perchè ivi appunto sta tutta la virtualità dell' argomento. È noto ad ogni persona versata nella storia vercellese, essersi Gaudenzio formato alla scuola di Girolamo Giovenone, da cui uscì già adulto nell' arte. Lo stesso Lanzi[1]

mines sub umbra alarum præfatæ Illustrissimæ et Excellentissimæ D. V. illustriumque filiorum et successorum immediate conservabit, et gubernabit, eosque in eorum libertate et separatione a civitate Novariæ.... manu tenebit perpetuo ipsos homines dictæ vallis de plenitudine potestatis ejusdem Illustrissimæ el Excellentissimæ D. V. a præfata civitate Novariæ, et a communi ipsius civitatis, et ab ejus oneribus, gravaminibus tam personalibus quam realibus, honorantiis, præstationibus et servitutibus totaliter liberando, eximendo et absolvendo ita et *taliter quod Vallis Siccida sit et intelligatur libera a præfata civitate Novariæ, et unica, et sola per se jurisdictio.* » (*Quadro della Vallesesia* del Sottile, terza ediz. di Novara 1817, pag. 219, 152 e 242.)

[1] Tomo II, pag. 209. E tomo IV, pag. 186: « Sorse poi Giovenone, che in quella città (Vercelli) è tenuto primo instruttore di Gaudenzio, comechè il Lomazzo ne tacoia. »

stimò doversi citare a talé proposito la tradizione dei Vercellesi, la quale tiene le veci della storia, allorchè questa, sì per negligenza, sì per mancanza di specialità, ne ha taciuto. In tale divisamento alquanto giova al nostro proposito la nota sentenza di un valente critico, Marco Antonio Foscarini, il quale nel suo trattato della *Letteratura Veneziana* così s' esprime: « Chi tardi s' accinge a voler sapere il vero di coteste cose trascurate dai passati, dee far caso di qualunque indizio o confusa apparenza, mentre per ogni poco di lume che se ne mostri dopo cotanta oscurità, è lecito presupporre che vi abbiano dei fondamenti molto più saldi, ma occultati dal tempo. » Il padre Della-Valle, autore delle *Lettere sanesi*, e di altre erudite opere sull' arte, ha formalmente dichiarato non rinvenir egli alcuna affinità, come non vi ha effettivamente, tra il fare di Gaudenzio e quello del Perugino e dello Scotto, da poterglisi attribuire per maestri, come altri autori giudicarono asseverantemente.

Il vercellese Ranza, citato dal Durando di Villa per la sua dottrina nell' arte e per lo zelo con cui raccoglieva nella privata collezione di sua famiglia tutti i monumenti che in alcun modo potevano intervenire all' onore del patrio municipio, possedeva un dipinto su cui stava soprassegnata la seguente inscrizione: *Ieronimus Iuvenonis Maestro de Gaudencio.* Tale preziosa tavola era opera del medesimo, firmata di sua mano, e quell' erudito accuratamente la teneva fra le cose più care, quale aggiunto di prova ad un fatto onorevole al nativo paese. E qualora fosse possibile declinare sì numerose autorità, ognuna per sè sola rispettabile, e che congiunte insieme danno alla proposizione forza di certezza, basta una semplice occhiata alle opere del Giovenone per togliere a tale riguardo ogni dubbiezza. La R. Galleria di Torino si arricchiva fino dai suoi primordi di vari stupendi quadri

della scuola vercellese, patrio dono del marchese di Cussanio oriundo di quella città, e mecenate delle arti. Fra tali pitture una ve n'ha del Giovenone, in cui ogni persona che dell'arte non fosse del tutto strema, e che già su altre tavole di quell'artefice non avesse avuto campo di studiarne gli andari, potè con agio rinvenire il maestro di Gaudenzio, sì nell'arieggiare dei volti, che nello stile del disegno, nel tuono del colore, e nella maniera di ordinare la composizione. Sarebbe anzi tale opera da attribuirsi in modo positivo al Ferrari, come a prima vista è avvenuto ad alcuni ragguardevolissimi conoscitori, se l'artefice, a prevenire forse l'equivoco, non vi avesse soprascritto il proprio nome.

L'essere poi Gaudenzio Ferrari stato fra gli aiuti di Raffaello nel dipingere le stanze di Torre Borgia in Vaticano, la qual cosa lo pone in prima linea fra i pittori del miglior secolo, ovvero l'avere soggiornato a Milano ove studiò le opere del Vinci, non gli toglie alcun grado di nostra nazionalità, essendo uscito dalla scuola vercellese in un'epoca molto posteriore a quella dell'aggiunzione di tale provincia allo Stato, ed avendo passata una parte notabile di sua vita in Vercelli,[1] o ne' paesi vicinanti quella città, ove compì un gran numero delle più belle tavole che sì alto ne hanno elevata la rinomanza. La patria degli artefici è la scuola loro, perchè ivi soltanto son nati all'arte. Quello che a Gaudenzio, è avvenuto a Michelangiolo, il quale, per avere passata in Roma la maggior parte di sua vita, non ne fu però meno dal Lanzi medesimo posto in capo della scuola fiorentina, perchè in essa instrutto dal Ghirlandaio. Così al Poussin ed al Claudio, i quali, benchè nati oltremonti, furono da esso annoverati nella scuola romana; come il Gentileschi

[1] Ove, secondo un moderno autore, gli fu conferita la cittadinanza.

pisano nella fiorentina, il Calvart fiammingo nella bolognese, il Ribera spagnuolo nella napoletana, e così molti altri fra i più insigni, i quali dai vari autori che trattarono della storia pittorica vennero considerati, non in riguardo al luogo ove nacquero, ma a quello ove studiarono, epperò ascritti alle diverse scuole nelle quali fu l'ingegno loro educato all' arte.

Dimostrato così primieramente avere la provincia di Vercelli appartenuto al Piemonte *cinquantasette anni* prima della nascita di Gaudenzio Ferrari, e 279 *anni* avanti l'acquisto del Monferrato, i cui pittori furono compresi dal Lanzi nella scuola piemontese; in secondo luogo, essere Gaudenzio uscito dalla scuola di Girolamo Giovenone, la quale fioriva in quella città, resta provato del pari averlo la patria nostra a buon diritto annoverato fra i grandi uomini che l'onorarono. Sarà per tal via ad un tempo dichiarata insussistente ogni ulteriore pretesa di ciaschedun' altra scuola o contrada, ed apparirà manifesto che tutti gli artefici rinomati usciti dalla scuola vercellese dopo il 1427 sono meritamente da noi rivendicati per riguardo all' arte, in cui *nacquero, vissero, e morirono nostri connazionali.*

DI FRANCESCO VANNI

E DEL PAESE DI SIENA.

Il P. della Valle, facendo l'elogio delle figure di questo pittore, le dice « dotate d'arie angeliche, ridenti, graziose come le Grazie istesse, » ed aggiunge che una da lui possedutane bastava a serenarlo quando la mirava. Lo scrittore della *Storia pittorica d' Italia*, nell'introdursi a parlare di quella di Siena, la chiama lieta scuola fra lieto popolo, ed avrebbe potuto aggiungere *in lieta contrada;* così che, se l'influenza del clima e l'amenità del paese hanno azione diretta sull'umano ingegno, come notarono antichi e moderni filosofi[1] e l'istesso Nic-

[1] Plin. VII, 3, Polib. IV, 290, Hippocr., *De aere* etc., sect. II, Vink. lib. I, Cicogn., *St. della Sc.*, tomo I. L'effetto del clima sull'intelletto dell'uomo dev'essere però considerato, non come causa esclusiva, ma come accessoria. Ne son chiare prove le condizioni della Grecia, dell'Italia e delle Fiandre in diversi periodi della storia; mentre il clima di tali opposte regioni, sempre essendo lo stesso, sì varie vi furon le vicende delle scienze e dell'arti, le quali florivan sotto il cielo nubiloso delle Fiandre quando la Grecia trovavasi di nuovo immersa nella barbarie, ovvero si videro i maestri flamminghi far pompa del più splendido colorito, mentre in parecchie scuole d'Italia cadeasi nell'ombroso o nel fosco. Sarebbe perciò grave insulto all'anima umana il volerla a tal modo sottoporre, qual semplice vegetabile, alla potestà delle meteore, o ordinarne le facoltà secondo le suddivisioni de' meridiani. Niun può negare esser nel cielo, nel clima, nelle condizioni naturali d'un paese, nell'esposizione stessa d'una città, una forza che opera attivamente sugli organi, e quindi per essi sull'anima, dal che può risultare che i popoli d'alcuna contrada abbian maggior disposizione allo sviluppo di certe facoltà; ma sarà inefficace siffatto influsso,

colò Pussino,[1] debba esso riuscire anche più sensibile in una regione ove la natura sembra aver profusi a dovizia, e in breve giro adunati, quasi a farne pompa, i suoi più leggiadri ornamenti. Sappiamo infatti che il cardinale Giacomo Piccolomini, vescovo di Pavia, scrivendo a Socino Benzi, gli affermava nulla avervi di più gaio e giocondo alla vista, di più vitale alle membra che il ciel di Siena.[2] Mecherino, abile pittor secentista, scriveva al Vasari che fuor dell' aria di Siena non gli pareva di saper bene operare. Fazio degli Uberti, nel suo *Dittamondo*, ha collocata quella città «In l' aer dolce, lucida e serena,» che sono i tre epiteti che meglio appunto le calzano: e da Giusto Lipsio e dal Botero le fu data la preferenza sopra tutte l' altre della Toscana non solo per la purità dell' aria, ma per la gentilezza del costume e l' immaginazione de' suoi abitatori.

E per verità, se consideriamo le condizioni fisiche della contrada in riguardo all' influenza che ne dee ridondare sull' anima del poeta o del pittore, dobbiam riconoscere esser elleno tali da parlar vivamente all' immaginativa per la magnificenza dello spettacolo che spiega

se a tal veicolo accessorio non va congiunta l' azione più importante che deriva dagl' istituti politici e civili, dal pubblico insegnamento, dalla massima delle officine, dal patrocinio dei governi e da quello che nasce dall' apprezzamento generale, solito farsi dalle popolazioni, quando per maturata civiltà esse giungono al grado di percepire il sublime d' un' imitazione e di giudicarne il merito, senza parlar d' infinite altre circostanze naturali e soprannaturali, che fan della mente umana un enimma, che sol può interpretarsi come un' arcana provvidenza del Creatore, per condurre l' uomo verso il perfezionamento delle coguizioni che volle accessibili al di lui spirito.

[1] Scusandosi egli in una lettera a Cassiano Dal Pozzo dell' imperfezione d' una tavola che a lui mandava da Parigi, l' attribuisce al suo soggiorno in quel paese, dicendo: « Io ho usato di quella diligenza che ho potuto migliore acciò l' opera riuscisse almeno al pari di quelle che ella tiene in casa, ma il cielo sotto al quale è stata fatta, mi fa dubitar ch' ella non sia grata come l' altre al di lei occhi. » (*Lett. Pitt.*, tom. I, pag. 411.)

[2] « Cœlo senensi nihil iucundius vel lætius oculis, vel melius vitæ ac membris. »

avanti agli occhi un suolo vario nelle sue sàgome, contrastato nelle sue linee, interrotto da accidenti pittoreschi, di vaghi monticelli in modo di terrazzi, dominanti, a uso anfiteatro, su freschissime vallee, che or chiudendosi misteriosamente fra l'ombre di opachi burroni, ora allargandosi in praterie ombreggiate di salici, alternano ad ogni passo vedute nuove e meravigliose. Spesse volte i fianchi di que' poggi di tufo sono ampiamente scavati da tortuose grotte, asilo di pastori o d'amanti, ed in un paese ove sì vivace è la fantasia, suole ognuna di esse aver la propria leggenda nelle cronache popolari, ove figurano or per le streghe e i demonii che, sotto forme orrende e cavalcando infuocati somieri, o capri osceni, o volanti dragoni, vi ebbero infami tregende che fecero impallidir la luna e turbarsi la faccia delle stelle: ora per le avventure amorose e i rapimenti di cui furon scena alle dame e ai paladini delle vetuste età che, tocchi poi da pentimento, scontarono gli error giovanili fra lo squallor delle solitudini, o nel silenzio dei chiostri:[1]

[1] L'autore di queste pagine ebbe più volte campo, durante il suo soggiorno in Siena, ove fu educato nel collegio Tolommei, d'ammirare la vena che persone dell'infimo volgo mostravano in simili racconti, le quali intorno a sè adunando le capannelle sulla piazza, faceano stare a bocca aperta tutti che le udivano. Era ivi allor noto per buona parlantina e giocondità d'umore certo Triachi, barbiere burchiellesco da porre a fronte contro tutti quei d'Orazio e di Marziale insieme uniti; uomo che non stava zitto mai, parlando a vanvera e con altri e da sè, purchè parlasse; lepido, curioso, ghiotto, bugiardo, mordace, con fronte svergognata, occhio lucido e malizioso, naso al vento, vero tipo del perfetto barbiere. Il quale, mentre colla stringa e poi col nastro acconciava in coda, come usava allora, i capelli dei convittori, e n'incipriava le teste, molto più ne dominava i cervelli con un visibilio di motti, di celie, di novelle e di curiose invenzioni che lo facean delizia alle camerate. Quando ivi compariva tosto era da tutti aizzato come fosse entrato in un vespaio; ed egli senza punto scomporsi e ognun guardando in faccia, a tutti rimbeccava le beffe e ribadiva gli scherzi al cento per uno; e sì fantastiche eran le sue invenzioni da non disgradarne verun de' moderni romanzieri; colla sola differenza che i lor racconti son talor dannevoli, e fan piangere, mentre quei del Triachi tutti facean ridere ed a nissun pregiudicavano.

ora per le predizioni spaventevoli di che minacciarono il paese voci sovrannaturali ululanti nella notte da quelle profondità misteriose ove, ne' pregiudizi del volgo, si credetter relegate le anime in pena di alcuni rinomati peccatori dei passati secoli. E nel frequente incontro che per la natura del terreno avvien si faccia di tali arcani recessi, la fantasia, esaltata dalla memoria de' sinistri eventi, o dal naturale orrore di quelle spelonche tenebrose, si abbandona senza resistenza allo strascinamento che la sorprende, lasciandosi ondeggiar con voluttà nell' indefinito delle impressioni e della poesia da cui trovasi a vicenda allettata o rapita. A tali specialità proprie della regione sanese si debbon giungere le magnificenze d'una vegetazione esuberante che lussureggia sopra una terra caldamente colorita, la quale, col nativo giallognolo di sua tinta, dà spicco particolare, e sembra crescer freschezza alla verzura che le fa smalto. Nè debbono omettersi, qual tratto distintivo della contrada, quei mazzi spesseggianti d' altissimi pioppi che, sparsi per le campagne, inargentando le radici nell'acque trasparenti della Tressa e dell' Arbia, vanno a disegnar mollemente i tremoli profili di lor frondura sull' azzurro de' cieli, opponendo lo slancio del sottile stelo al tondeggiar delle piante più maestose. Se poi si volge il guardo all' ampio orizzonte che torno torno definisce i limiti della composizione, trascorre esso con delizia sui colli folti d' oliveti e di pampini che verdeggiano presso la città, la qual sorgendo nel centro e sul più alto di essi con fronte coronata di torri e di palazzi marmorei, ancor si mostra atteggiata a fierezza, quale statua d' antica regina sorgente su mausoleo, e par rammentare i forti atti con cui difese la patria libertà, e tramandò ai secoli la memoria d'un'eroica intrepidezza.... degna di miglior sorte! Alla linea uniforme delle maremme di Grosseto che, spianantisi a

giorno, rammentan la tragica storia della Pia, cantata dall' Alighieri e dal Sestini, vedi indi opporsi a levante gli scoscesi monti di Radicofani e di Montepulciano che alzan con fierezza il capo irsuto d'abeti e di pini, mentre più dimessi i gioghi delle Chiane s'affacciano all'occhio solcati di vigneti o smaltati d'agresti abituri. Da una parte la valle dell' Elsa, dall'altra quella dell'Ombrone, ricordanti le delizie de' boschetti d' Olimpia e di Tempe: e sugli ultimi piani, con fronte accigliata e curvo sul dorso, l'antico padre Apennino, che estende in immenso circuito le centinature risentite di sue giogaie, quasi alte pareti a circondar fiorito giardino.

Nulla più mancherà alla sua seduzione, se in un paese sì pittorescamente disegnato dalla natura s'aggiunge un'aria rarefatta dai venti delle montagne, refrigerata da sorgenti che copiose e limpide zampillano anche nella città medesima, tutta olezzante dai fiori e dagli arboscelli aromatici che, spontanei o dall'arte invitati, crescon da ogni banda, e se cotal paese trovasi poi inoltre fortemente colorito dal sole, detto da Platone « il più abile de' coloritori. » A compierne l'esatta definizione, convien da ultimo introdurre qua e là ad animarlo, i gruppi festosi del contado, con liuti e colascioni, su cui s' odono improvvisare con rara facilità versi dettati dall' amore o dall' allegria, alternando i canti con danze vivaci, ove, a guisa d'Amadriadi, van leggermente carolando vispe contadine dal lindo assetto, dalla vita snella, con occhi e capigliature nere e rilucenti. Altri fra que' villani appartandosi lungo le vie che rigano il piano, ed a modo di greci discoboli, lanciando con incredibil destrezza la *ruzzola* nazionale, offrono allo studioso dell' arte moderna le più vivaci movenze dell'antica. Qualunque scena lo animi, sempre è il paese fecondo alla poesia come alla pittura; o sia che una giovine sposa si mostri al posar

del sole in mezzo a gioviale caterva che con torce accese, spari di gioia, e canti, e fiori, e nastri, e gale, e risa di circostanza, la conduce all'altare in qualche pieve isolata della campagna; o sia che lunga fila di battuti in nere cappe, quai spettri notturni a raggio di luna, s'accosti con bara gemente e con lugubri nenie alle porte d'un campo santo; o che sulla lista di qualche boscaglia avvenga incontrare le facce abbronzate e gli acuti feltri dei birri della corte, con trecce pendenti sulle tempie, col farsetto di velluto, ispidi di pugnali, di pistole e d'archibusi che con cigolio sinistro ne accompagnano il monotono scalpitamento.

In una regione che il cielo e la terra sì poeticamente ornarono, e ove a far capo da santa Caterina da Siena e dal suo segretario Neri di Landoccio, e via via scendendo sino al Sestini, sempre ebber le Muse leggiadri o immaginosi interpreti, l'armonia dei versi acquista grado anche maggiore di soavità dalla pronunzia dell'italiana favella che, già sì leggiadra per sè stessa, ancor sembra aggraziarsi sotto quel cielo, e qual sirena abbellita di novelli vezzi, accarezzar l'orecchio con insolite lusinghe, quando con elegante accento è articolata da un popolo gioviale ed arguto.[1] L'arguzia e la giovialità sono altresì le qualificazioni generalmente dominanti nell'espressione dei volti, il cui sorriso festevole riflette una natura che n'è altrettanto, e allorchè quel sorriso irradia le fattezze delicate d'un viso femminile, vi si rinviene il tipo di quella venustà correggesca e leonardesca che

[1] Nel volgo di Siena, e massime nel contado, è ancor parlata quella pura lingua primigenia di cui si valsero i Villani, Franco Sacchetti, Sennuccio del Bene, Bindo Bonichi, Benuccio Salimbeni ed altri trecentisti, la cui parola si compinta per la poesia in riguardo alle passioni e alle immagini, potè dirsi tralignata nel suo stesso perfezionamento per essersi in lei smarrita quell'ingenuità dell'adolescenza che le improntava un marchio caratteristico.

risulta da un misto di grazia di contorni e di certa gentil malizia, sempre però attemperata dai blandimenti d'una cortesia che per consenso degli stranieri è come indigena presso quel popolo.[1]

Nel farci a parlar d'un maestro, le cui figure son tutte letizia, ci parve opportuno dar breve cenno delle esterne circostanze che poterono impressionarne l'ingegno, come, al dir dello storico fiorentino, avveniva in tutta la scuola sanese, la quale dall'amenità della regione e dal carattere del popolo trasse quella gaiezza che si riverberò sulle sue opere, così confermando la nota sentenza d'Ovidio:

Temperie cœli corpus animusque juvantur,

ed intendiamo sia cotale osservazione senza veruno scapito di quanto e per qualità d'animo e per solerzia di studio è più personalmente dovuto a questo valentuomo che dal Lanzi, dal Baldinucci e da altri scrittori fu decantato il più abile pennello di quella contrada. E per afforzar con prove dedotte dal più intrinseco della di lui essenza pittorica, la realtà dell'influenza che le condizioni della patria e del genio nazionale ebber sull'anima di lui, noi ci proponiam considerare come a malgrado della direzione che egli medesimo impresse al proprio studio, a malgrado de' maestri di cui con certa ostinazione si fece seguace, chiamato essendo dalla natura al genere grazioso, mai non gli venisse fatto di riuscir nel severo, tanto è, giusta la sentenza di Orazio:

Naturam expellas furca, tamen usque recurret.

[1] Della bellezza delle donne Sanesi così parla un celebre scrittore: « Et con marauiglia guardò una moltitudine quasi innumerabile di donne, perciocchè elleno fra le donne d' Italia, quasi per ferma openione d' ognuno portano il uanto di bellezza et d' ingegno elegante. » *(Delle Historie di monsig. P. Giovio*, trad. da L. Domenichi, tom. III, lib. XXXV, in Vinegia, MDLV, pag. 265.)

Infatti, risalendo ai primordi dell' educazion pittorica del Vanni, noi la vediam sin dal settim' anno di sua infanzia (dal 1572) fidata al Salimbeni che, quantunque detto dal Baldinucci discepolo di Federigo Zuccaro, pur sembrò al Lanzi e ad altri essersi più accostato alla maniera precisa, talora nn po' secca, del Perugino, e a tal ricerca nel disegno fu appunto dagli storici attribuito il miglioramento della scuola sanese, da lui tornata a buon segno dopo le traversie da cui era la repubblica percossa, allorchè Cosimo I spogliavala di sua libertà nel 1555. Il Salimbeni, succeduto al Neroni, e alieno dalla maniera ond' erano in gran parte infette le altre scuole italiche, sol volgea le mire dei discepoli e le proprie al disegno, poco curando l' artifizio del colore, da lui giudicato secondario, e men che poco potè in conseguenza esserne giovato il Vanni a rinvenir la florida maniera che rendeane di poi sì pregevoli le tavole. In capo a una dimora di cinque anni col Salimbeni, salita essendo in riputazione la scuola bolognese che già avanzava verso la riforma Carraccesca, si volse il Vanni a questa e, valicati gli apennini, si fece apertura all' officina del Passerotti, anch' esso abile disegnatore, le cui tele furon talor credute di Michelangiolo, talora alle sue paragonate. E qui pure occorre notare come allontanandosi dalla patria affin di perfezionarsi in esteri paesi, s' inducess' egli a ricercare le discipline che stimava più giovevoli al suo progresso, non già nella scuola veneta, che per la vaghezza de' suoi coloritori sarebbe parsa più conforme alla tempera del di lui ingegno, ma sì nella bolognese, il cui colorito erane il minor pregio, tanto più in un tempo ove non essendo ella stata ancora avvantaggiata dallo studio dei Carracci e dei lor discepoli su Tiziano e il Correggio, sol nella correzion del disegno poteva egli sperarne ammaestramento. Ma durati appena

due anni col Passerotti, invaghivasi il Vanni di considerare i magni esemplari dell'arte là ove il patrocinio dei pontefici aveali in maggior copia assembrati, onde ne venne a Roma, ove fedele all'intento propostosi, non già sull'opere del Giorgione, di Tiziano o di Paolo, ma su quelle di Michelangiolo e Raffaello imprendea con nuova lena, nuovo e più fervido studio. E si consideri, che, anche in quella scuola, nel farsi introdurre ad un maestro, proponevasi egli non già Batista Ricci o il Damiani o altro vago coloritore a quel modo, ma Giovanni De Vecchi, scolaro di Raffaello dal Colle, disegnator corretto, rivale di Taddeo Zuccaro. E tanto n'era con lui lo studio, che riuscito in breve a ben imitarne gli andari, volle, al suo ritorno in patria, tentarne l'esperimento in un composto rappresentante il Battesimo di Costantino, quadro di macchina, ordinatogli da messer Antonio Fondi, patrizio sanese.[1] Ma quando l'artefice, che fino a tal giorno erasi con violenza imposta l'altrui massima, volle lanciarsi in un concetto che sol dalla potenza dell'anima sua dovea trarre alimento, gli avvenne ciò che prima di lui era stato notato nel Beccafumi, per essersi troppo incaparbito nell'imitar lo stile di Michelangelo, che alterò talmente l'indole propria, da esserne le figure con derisione proverbiate dall'istesso Vasari.[2] E così il Vanni, mezzo fra la spinta propria e l'altrui, bilicato fra la natura e il maestro, e come smosso dal suo cardine, produsse un'opera stentata, tralignò

[1] La stima che già faceasi del Vanni, benchè in sì fresca età, si dimostra nell'atto sottoscritto dall'ordinator del quadro, ove questi si obbliga « pagare al detto maestro Francesco scudi settanta d'oro.... còn obbligo che il detto messer Antonio devi a sue spese comprare tutto il legname e maestranze che andassero nel fare il telaro della detta tavola ec. ec. » (*Lett. San.*, tom. III, pag. 344.)

[2] L'istessa degenerazione e per l'istessa causa si osservò nel Salviati e nel Pontormo. Se ne potrebber citare parecchi altri.

nel duro, e non tornò gradito ai concittadini. A tale stile appartennero parimente il Battesimo di Gesù Cristo a San Giovanni, il santo Ansano al Duomo, la Flagellazione e fuga in Egitto a San Quirico. Fu in siffatta circostanza che la generale riprovazione ed il proprio suo convincimento s'aggiunsero ad operar sul pittore una delle tante subitanee rivoluzioni citate nella storia pittorica, per cui il suo spirito, colpito come da lampo improvviso e spastoiato a un tratto dai vincoli a cui avealo fin allora assoggettato un troppo umile sentir di sè stesso, vide e misurò tutta l'altezza di gloria a cui chiamavalo il tutelar suo genio, e cessando di starnazzar coll'altrui ali, e sulle proprie spiegando volo più ardito, concepì quello stile pellegrino, per cui gli fu dai posteri ascritto un de' maggiori gradi in quell'età e in quella scuola.

Era difficile che un'anima tutta suffusa di leggiadria non si sentisse, come a vital principio, attratta verso il pittore a cui le grazie istesse ne cingeano un di l'immortale corona. E poichè, cadutagli dagli occhi la benda, ebbe il Vanni finalmente riconosciuto sè stesso, si accese infatti della viva brama di contemplar le opere del Correggio, e bearsi a faccia a faccia in quella divina armonia. E ripresa la via di Bologna, tosto veniane a Parma, ove cupidamente considerando ai capolavori del massimo Lombardo, imprendeva a copiar con diligenza, ma a un tempo con quella libertà che dall'analogia di lor nature pittoriche eragli inspirata, le tele di colui che dovuto avrebbe esserne sin dall'infanzia il solo institutore. Ora, nell'interesse dello studio e dell'altrui progresso, dee qui notarsi come, quantunque arrendendosi, dopo tante prove, alla natural sua inclinazione, facess' egli in certo modo ritorno alla maniera di pittura inspiratagli dall'indole propria, ciò nondimeno per quell' effetto indelebile che gl'insegnamenti dei primi maestri serban sul fare

dei discepoli, mai non pervenne egli a disfarsi del tutto dell' antico andamento,[1] nè ad investirsi di quel grandioso nel disegno, di quell' ideale nel chiaroscuro e nel colorito che son vanto al caposcuola Parmense.

Tornato il Vanni in Siena e volendo riscandagliare dopo la sua riforma il pubblico giudizio, si risolse a tentarne l' esperimento nell' occasione che dalla compagnia di Ponte a Tressa venía sollecitato a dipingergli una Vergine per la sua chiesa. Ben potè egli allor farsi capace della verità da noi qui posta in fermo, che solo assecondando il proprio senso può il pittore sviluppar con pienezza la sua potenza intellettuale, ed eccitar le simpatie di quelli che per essere impressionati dalle medesime influenze che operano in lui, richieggono che ei lor si faccia innanzi con genio e slancio spontaneo. Il plauso a lui partorito da quella tavola tutto avendolo ritemperato a fiducia, e ridestatine gli spiriti depressi dai passati sconforti, imprese egli con novello ardore a colorire per la fraternita di Mona Agnesa una pala d' altare ov' erano espressi san Niccolò, santo Stefano e san Gregorio in compagnia della beata Vergine, opera con tanto amore condotta, con ombre sì sfumatamente cacciate, e con tanta trasparenza di tinte, che per poco ella fu per esserne giudicata il capolavoro.[2]

Non è utile allo scopo di queste dichiarazioni il farvi diligente ricerca di tutte le storie condotte da que-

[1] Sulla difficoltà di lasciare una cattiva maniera, V. *Pitt. Venez.*, pag. 81, e an quella di scordare gl' insegnamenti dei primi maestri, V. Ridolfi, *Marav. dell' arte*, tom. I, pag. 136. È ivi citato l' esempio di Tiziano con Gian Bellino: Reynolds citò quello di Raffaello con Pietro Perugino, tom. I, pag. 167: Rio quello del Mantegna collo Squarcione, pag. 47 ec.

[2] Si fu in questo tempo che, regnante Clemente VIII. venne al Vanni ordinata dal cardinal Baronio la gran tavola rappresentante la caduta di Simon Mago destinata alla chiesa di san Pietro, la quale tanto piacque al Pontefice che, alla generosa ricompensa con cui lo rimunerò, aggiunse le insegne di cavaliere dell' ordine di Cristo.

sto valentuomo, di cui parecchi biografi, fra cui più specialmente l'Ugurgieri, il Mancini e il Della Valle diedero estese notizie, ma considerato il merito delle tavole da lui trattate nel suo nuovo stile, e l'approvazione incontratane presso agl'intelligenti, giova qui ripetere che, a malgrado dello studio indefesso da esso lungh'anni sostenuto in opposizione a sè stesso, allor soltanto cominciò egli a venir in rinomanza, quando, fattone accorto dalla general riprovazione, ebb'egli abbandonata l'altrui maniera, e a miglior segno ridotta quella suggeritagli dalla natura. L'insegnamento che colla sua esperienza ci ha posto sott'occhio quest'artefice, trovasi confermato dalle teorie di vari scrittori che più minutamente osservarono il processo dell'umano spirito. Quintiliano dichiara sol poter l'oratoria ad eccellenza pervenire là ove l'arte sia da natura assecondata, e male apporsi chiunque non avendo pari indole d'ingegno, pur persiste a tentar un genere in cui altri sol riusciva grande, perchè secondava la propria. Il contrasto sostenuto dallo spirito nell'ostinarsi contro sè medesimo induce nell'opere uno stento, per cui la medesima diligenza impiegata in un lavoro, riesce stucchevole, e fa sì che le virtù non abbian grazia in taluni, mentre in tali altri ti dilettan perfino i vizi.[1] Il che prova quanto importi a ognuno conoscer prima sè stesso, e nell'imprendere alcuna cosa, non cercar consiglio dai comuni precetti, ma dal particolar carattere.[2] Conforme a quel di Quintiliano è il parer del Vasari, da cui si disapprova la violenza che taluni fanno al proprio genio per inve-

[1] « In quibusdam virtutes non habent gratiam, in quibusdam vitia ipsa delectant. »

[2] « Quare norit se quisque; nec tantum ex communibus præceptis, sed etiam ex natura sua capiat consilium formandi operis. » (*Instit.*, lib. XI. sub fine.)

stirsi dell' altrui, e cita artefici in buon dato, i quali per aver voluto imitar le cose di Michelangiolo, non potendo elevarsi a sì gran perfezione, riuscirono inferiori a tant' altri, essendone lo stile rimasto duro, senza vaghezza nè di forme nè di colore, dimostrante la difficoltà con cui era stata condotta l' opera, da cui perciò ridondava poca gloria ad essi, e ad altrui nessun vantaggio.[1] Inoltre, dice, allor che basta il fare non dee cercarsi di strafare per superar coloro che per singolare aiuto di natura fan miracoli nell' arte, poichè chi non ha simil dote d' ingegno, affatichisi quanto sa e può, mai non giungerà ove altri agevolmente è pervenuto. Siffatta arroganza dell' amor proprio, anzichè emulazion dell' ingegno, riprovava Properzio nel III libro dell' Elegie:

> Turpe est, quod nequeas, capiti committere pondus,
> Et pressum inflexo mox dare terga genu.
> Omnia non pariter rerum sunt omnibns apta,
> Fama nec ex æquo ducitur ulla iugo.

La spontaneità è cosa sì rilevante nei portati dell' arte, che agli stessi più celebri avvenne talor mostrarsi, se non riprovevoli, almeno inferiori a sè stessi ogni qual volta vollero forzare la propria capacità. Allorchè Andrea del Sarto dipingea la Nunziata ordinatagli da Baccio d' Agnolo, non ebb' essa, benchè studiatissima, gran lode dal pubblico, perchè quel pittore, il qual facea bene senza violentar la natura, volle in tal occasione « sforzarsi e farla con troppo studio. » Nè si limita cotal massima in modo generale alla maniera di pittura impresa da un artefice, ma estendesi eziandio partitamente ad ogni fase di sua vita, ad ogni parte di suo lavoro, perchè sempre la vitalità dell' arte sta in relazion diretta con quella dello spirito. Onde qualora avvenissegli o non sentirsi vena, o non per tal parte di sua tavola in un

[1] *Vite dei Pitt.*, tom. V, pag. 316.

dato giorno, meglio e per lui e per lei sarebbe buttar tosto allora i pennelli, e non incaparsi a lavorar di contraggenio. Ed anche per tal riguardo sarà a noi esempio un de' maggiori maestri. Stando un giorno Annibale Carracci intorno ad un panneggiamento, quanto più ne mutava e rimutava le pieghe, tanto meno esse gli sodisfacevano, perchè nelle cose ove ci vuol vena, se non si opera alla prima, più non si riesce: e pur sempre ostinandosi egli a misura che meno otteneva, e sempre inutilmente cassando e ridipingendo, alfin tutto stizzoso e indispettito levatosi dal lavoro, e dato di piglio al cappello uscì di stanza, lasciando al Guido il carico di seguitar quell' opera, che bene e prontamente l' ebbe ultimata.[1]

Dopo aver considerata l' influenza che le condizioni particolari, in cui trovossi collocato, ebber sullo spirito di Francesco Vanni, la quale dalla direzione data ai suoi studi potè scemarsi ma non distruggersi, rimane a compiere il disegno propostoci nel presente articolo, coordinando all' istesso scopo le osservazioni suggeriteci dal di lui carattere proprio. Fu detto da Ippocrate esser l'umano ingegno all' istruzione, ciò che la terra al seme, onde quello sol prosperarvi che è analogo alle di lei qualità. Da tal proposizione traea verisimilmente Giovanni Huartes il principio dell' ingegnosa sua teoria. Ove stabiliva che esigendo ogni scienza specialità di spirito appropriata, la persona in cui si manifesta una tendenza analoga ad alcuna di esse, sarebbe per applicarsi infruttuosamente ad ogni altra.[2] Ciò che, inteso con moderazione, è vero della scienza in generale, dev' esserne parimenti in riguardo alle parti che la compongono, così che per l' affinità che ognuna di esse ha colle simpatie dell' anima,

[1] *Fels. Pittr.*, parte IV, pag. 8.
[2] « Examen de los ingenios para las sciencias, 15, 80, pass.

trovinsi in ognun deposte dalla natura disposizioni primordiali, atte a sviluppare tale o tal altra di esse. Infatti, svolgendo la storia pittorica e a tal punto di veduta considerandola, si osserva esser rare volte riuscito grande nel disegnare chi era nel tingere, o valente nel rilievo chi nel composto, o dotato di sceltezza chi di fantasia. In secondo luogo aver le doti, possedute da ogni artefice in particolare, avuta certa analogia di carattere a carattere che trovò la propria manifestazione non solo nella generale essenza di sue opere, ma più qualificatamente nella natura de' soggetti, nella forma de' volti, nel sentimento dell' espressione, e perfin nel finito o nell' urtato, nel chiaro o nell' ombroso, nel chiasso delle opposizioni o nella calma dell' armonia de' suoi dipinti. Così le tempere ardenti ed esaltate ebbero per dote l' energia del disegno o l' espressioni gagliarde, si compiacquero allo sfarzo de' muscoli, alle mosse violente, al lume tetro e concentrato, poco badarono al colore, accusaron la forma risentitamente, lavoraron di colpi e furon nemiche della leccatura : mentre i pittori di cui fu pregio la gentilezza, la sensività, la religiosità, essendone l' animo cogitativo e concentrato in sè stesso, meglio riusciron ne' temi leggiadri, o nelle passioni inspirate da senso affettuoso, amaron ripetere soggetti sacri e divoti, ovver quelli ove potean ritrarre la femminile avvenenza, o la freschezza della tenera età, anteposero il lume aperto ai fondi ombrosi, valsero in un colorito florido e geniale, nella morbidezza della fusione, nell' armonica soavità dal chiaroscuro. E così, sempre feconda nei vari suoi manifestatori, vantò l' arte da un lato dello stadio Michelangiolo, Primaticcio, il Rosso, Giulio Romano, il Cigoli, Tintoretto, Caravaggio, Ribera, Paolo Veronese, Rubens, il Pussino; dall' altro Raffaello, Leonardo, Tiziano, Correggio, Andrea del

Sarto, Cesare da Sesto, Domenichino, Luini, Albani, Wandyck e molti altri o lor sozii, o lor satelliti.

Pochi segni abilmente abbozzati dal Baldinucci nel ritratto morale del Vanni, bastano a giustificare in esso il sistema proposto dal dotto Spagnuolo, ed a far conoscere la prima sorgente a cui quell' artefice attingeva le idee di quei suoi volti veramente celestiali. Eccone le parole : « Fu il Vanni uomo di dolcissime ed umanissime maniere, ed alla nobiltà della nascita[1] ebbe in grado

[1] Era la famiglia del Vanni fra le più antiche di Siena, ed appar dal libro del Bicchierna che un baron de' Vanni v' ebbe la cittadinanza sin dal 1328. Andrea di Vanni fu ambasciatore presso Gregorio XI, e poi capitano del popolo; ed un figlinolo di Francesco s' accasò con una figlia di messer Ottavio Piccolomini. Il padre di Francesco, Andrea Vanni, fu anch'esso pittore di non mediocre ingegno, ma gli crebbe celebrità un'avventura straordinaria accaduta in occasione di un suo dipinto rappresentante una scena della passione. Narrano due scrittori Sanesi, il Tizio e il Gigli, che essendo passato nella lor città Giovanni Buttadio, detto l' *Ebreo Errante*, riconobbe nella figura del Cristo, dipinto da Andrea, in una cappella presso la torre del Mangia, la vera offigie del Redentore da lui veduto circa a mille e cinquecento anni prima in Gerosolima, quando avendolo egli buttato a terra mentre saliva al Golgota, orane stato condannato a errar ramingo sopra la terra sino alla fin del mondo, con quelle terribili parole:

Expectabis me dum venero. (*)

Porremo a riscontro di questo un altro simile fatto meraviglioso, riguardante le immagini dei due maggiori apostoli, che vien narrato da un dotto scrittore : « Si legge che quando, ai primordi del cristianesimo, convertivasi alla fede il pio imperatore Costantino, giacendosi egli una volta infermo, ed essendosi nel silenzio della notte addormentato, a lui si mostravano in sogno i due santi apostoli Pietro e Paolo, dicendogli : — Poichè tu ponesti fine alle persecuzioni, e ti fece orrore spargere il sangue innocente, ecco che da Cristo fummo a te inviati per recarti la salute. » Stavasi tutto incerto l' Imperatore, nè sapeva immaginare quali fossero quei numi (Pietro e Paolo) che a lui venivano per restituirgli la salute, e che gli rivelavano i segreti della propria coscienza. Avendone egli conferito col pontefice san Silvestro, gli era da lui risposto che quelli non eran numi, ma buoni servi di Gesù Cristo, e già da esso eletti a suoi apostoli. Ciò udito dal Papa, interrogavalo il principe se da verun pittore fossero i

(*) Voglion taluni che da santa Caterina medesima fosse al Vanni, suo familiare, suggerita l' idea di tale figura, e che il volgo di Siena, sempre immaginoso, poi ne tessesse cotal racconto.

non ordinario congiunta la bontà della vita; e della di lui grande religiosità fanno in parte testimonianza le molte sacre immagini uscite dal suo pennello, le quali tutte spirano divozione tale che poche, fatte per altra mano, a tanto giungono. » Infatti, dando un'occhiata al catalogo ben particolarizzato, che il P. Della Valle ci lasciò delle pitture di questo maestro, non se ne rinvien una che dedicata non fosse a qualche chiesa o cappella, o almen non trattasse alcun soggetto sacro, e molte son citate con giusta compiacenza da quello scrittore per la grazia di paradiso che quegli sapeva infondervi. La quiete del suo colore risultò dalla scientifica associazione delle tinte che pur tenne generalmente lucide e succose, solo smorzandole con opportuno discernimento per evitarne l'urto e la discordanza. Fu però accusato d'esser talora un po' tagliente ne' panni che trattava a modo di stoffe mantenute rigide dalle fila d'oro e d'argento, o quasi fosser di seta ancor fresca di lustratura, e molto compiaceasi ne' cangianti di cui sì opportunamente suol l'arte valersi ad armonizzare i dipinti. Fu poi presso che inarrivabile la grazia con cui espresse il vezzo infantile degli angioletti, i quali soleva immergere nelle nubi delle glorie, facendoli apparir come inebriati di luce o velati da celesti vapori. Fu vario e copioso

loro volti stati rappresentati, volendo riconoscere se erano i medesimi che gli si rivelavano nella visione; e san Silvestro chiamato a sè un suo diacono, gli commetteva di presentare all'imperatore la tavola ove eran dipinte le immagini dei due apostoli, che, vedutala appena Costantino, esclamava con giubbilo esser quelle appunto le figure che nel sonno gli erano apparse: « Sylvester respondit: hi quidem Dii non sunt, sed idonei servi Christi, et apostoli electi ab eo.... Cumque hæc diceret Papa, interrogare cœpit Augustus utrum nam istos apostolos haberet aliqua imago expressos, ut in pictura disceret eos esse quos revelatio docuerat. Tum S. Sylvester, misso diacono exiberi præcepit sanctorum apostolorum imagines. Quas imperator aspiciens, ingenti clamore cœpit dicere ipsos esse quos viderat. » (Hardouinus. *De Conciliis*, tom. IV, pag. 82.)

ne' composti, in cui seppe associar le inspirazioni suggerite da vena poetica alla proprietà e al discernimento emananti dai dommi dell'arte. Toccava egli altresì il paese che compiacquesi introdur frequente nei suoi fondi, conobbe alquanto di prospettiva, e attese anco all'architettura in cui diè prova di sì buona maniera, che poche cose si operarono in Siena, a cui non prendesse parte. Grande fra' pittori italiani, e massimo fra' sanesi, solo ei non fu tra i primi per aver nella sua educazione pittorica contrastato alla natura del genio con quella dell'ammaestramento. Sia dunque un tanto esempio utile a chi ancor muove i primi passi nel difficile arringo, a cui così da' pregi, come da' difetti de' grandi che antecessero dee ridondar guida e consiglio. Ognun ristiasi alla propria dote, e rammenti che la varia facoltà nel riprodurre le immagini, risultando dal vario modo di ricever l'impressione degli oggetti, ne deriva una specialità di sensazioni in ogni individuo a cui dee coordinarsi la specialità di sua imitazione; non tutto essere a tutti dato, non dalla preminenza del genere, ma sì da quella dell'opera avere a giudicarsene il grado, e dover, chi non ebbe dalla natura in dono l'energia e lo spirito di un Demostene, accontentarsi alla copia, alla pompa e alla florida eleganza di un Demetrio Falereo.

QUALCHE PENSIERO SOPRA CARLO DOLCI.

Nella pittura come nella poesia, una sola idea sublime sviluppata con ingegno, può condurre all'immortalità.

Fra i grand'uomini il cui nome più rifulse negli annali dello spirito umano, non pochi furono, che, trascurando e le studiate pagine e i farraginosi volumi, dovettero ad una sola inspirazione la fama che li proferse all'ammirazione de' posteri. L'entusiasmo della patria gloria; uno slancio d'amore in animo virtuoso; le variopinte bellezze che alternano le stagioni, e un senso intimo d'umanità, dettarono soli a Tirteo, al Petrarca, al Thompson ed al Beccaria le eterne carte, ove in ispazio sì breve concentrarono sì immenso splendore. Quella gran rinomanza loro, che soltanto può aver termine colle umane generazioni, a noi pervenne accolta in un solo libro e da un solo pensiero generata; e parve che quell'unità d'idea imprimesse alle produzioni che ne derivarono, una virtù più efficace.

Nella medesima guisa il principio della celebrità da Carlo Dolci acquistata non provenne da trascendenza di mente, nè da uno studio straordinario, ma bensì da un'idea sola, forte, profonda, che dominò ciascuna delle sue opere, e da un sentimento di pietà in esse variamente trasfuso.

Insufficiente a condurre la menoma composizione,

come quello che assai difettava d'immaginativa, e rade volte essendosi esposto a trattare un' intera figura nelle naturali proporzioni, nè sempre con esito felice quando volle tentarlo, fu la potenza del suo concetto circoscritta nella espressione di que' più delicati moti che un fervore di pietà, o un santo raccoglimento, o un umile sentir di sè stesso imprimono sul volto degli eletti; e più maravigliosamente allorchè volle rappresentare l' immagine di Nostra Signora, al culto della quale fu inclinato l' animo suo con ispeciale predilezione.[1]

Le massime stabilite antecedentemente dalla scuola di Matteo Rosselli giunsero a lui rattemperate nello stile del maestro, il quale colla maniera del Guercino aveva informata la propria. Essa fu dal Dolci singolarmente perfezionata e per la bellezza del lavorio, e per la scelta delle forme, benchè, poco trascorrendo nell' ideale, si riducesse più generalmente all' imitazione della natura. In questa gran maestra dell' arte soleva egli trascegliere le più leggiadre sembianze, favorito in tale studio dall' avvenenza di sua figlia e celebre discepola Agnese, i cui lineamenti sempre considerava nel mettersi al treppiedi, e cui più volte ritrasse nelle sue tele, come avvenne particolarmente nella mirabile figura della Poesia. In essa è facile rinvenire il tipo originale di quelle sì commoventi che sovente ebbe ripetute nel rappresentare la Madre di Dio. Il di lui carattere malinconico e concentrato, congiunto a un cuore sensivo, hanno, con naturale cooperazione, concorso ad introdurre nelle sue

[1] Osservò lo Scannelli, e poi il conte Malvasia, la fecondità singolare del genio di Guido nel variare il sentimento e la movenza delle sue teste cogli occhi alzati e rivolti al cielo; ed è noto com' egli vantavasi, dargli l' animo di dipingerne in cento modi diversi. Sembrò Carlo Dolci aver preso l' impegno opposto: le sue teste cogli occhi modestamente chinati furono da esso variate in mille guise, e con un' espressione e una grazia in cui ebbe pochi rivali.

opere la placidezza d'accordo e l'espressione delicata che le distinguono da ogni altra.[1] Sembrano i vezzi di sue fisonomie svilupparsi e crescere progressivamente a misura che vi si affisa lo sguardo; sembra divenirne ognor più attraente la divina leggiadria. I veli, che con tanta vaghezza sovrappone alle sue figure, diffondendo sovr'esse i loro riflessi, le involgono in soave penombra, ne variano piacevolmente la misteriosa bellezza, o ne pronunziano con più vigoria il chiaroscuro. Seppe egli armonizzare le tinte dei panni alle carnagioni,[2] ed accrescer loro valore con grati e studiatissimi contrapposti: tal arte fu sempre cosa mirabile agli occhi degl'intelligenti, e rivela l'accurato studio fatto da esso sulle produzioni d'Andrea del Sarto, il quale più d'ogni altro pittore di quella scuola ne possedette il difficile segreto.[3]

[1] Non solo in chi è più vivamente accessibile all'influenza dell'arte, ma in quelli ancora sui quali ha minor presa la potenza dell'imitazione, opera a guisa d'incantesimo la seducente armonia della beltà da lui espressa. Avviene spesso nelle pinacoteche osservare come colui, il quale, nulla curando le magnifiche e copiose composizioni dei Carracci, del Tintoretto e di L. Giordano, volge loro appena lo sguardo e trascorre oltre con indifferente andatura, sia poi lungo tempo trattenuto e fatto immobile d'ammirazione innanzi ad un semplice volto di questo aggraziato maestro.

[2] Nella Vergine del Museo torinese la tinta neutra che serve di conduttore da quelle delle carnagioni sino al turchino del velo, è governata con discernimento, o, trovandosi richiamata in alcuni tuoni del fondo, coopera alla generale armonia. Il colorito del Dolci non giunge alla limpidità di quello del Sassoferrato, ma ha una piacentezza sua propria che lusinga. In riguardo a'dintorni, sebbene generalmente si vorrebbe in questo maestro un non so che di minor affetto al naturale, ponendo alcuna volta nelle figure qualche cosa di più immaginoso, non è però che in ogni caso, ove a lui fosse paruto bene di ciò fare, non ne avesse egli l'abilità, come da questo dipinto si riconosce.

[3] La varietà dei tuoni locali nelle sue teste, benchè studiatissima, è appena sensibile a motivo della somma diligenza con cui sono condotte. Sempre si trova in esse una morbidezza di contorno, che senza nulla togliere alla precisione del disegno, molto aggiunge alla venustà del dipinto. Allorchè volle segnare le mani in quelle sue sì celebri mezze-figure, il che non sempre avveniva, fece mostra in esse della più delicata forma, e le trattò con maestria, dando all'atto loro una vaghezza dedotta dalla sem-

Era dimestico detto di Paolo Veronese, al riferire del Baldinucci, che le immagini della Vergine e de' santi non dovessero esser dipinte se non da eccellenti maestri, come quelle che hanno a indurre ammirazione ed amore. Tale appunto si è questa di nostra Donna. L'espressione celeste di quel sembiante, assai volte studiata, ma raramente o non mai raggiunta, ha un'influenza sull'anima, che tutta la raccoglie alla contemplazione di quelle fattezze,

Che specchio eran di vera leggiadria.
PETRARCA.

Mai più angelica timidezza non chinò sguardo di pudore in sì leggiadro volto, nè giammai più umile virtù venne in sì altero grado esaltata. Fu consiglio della Sapienza eterna mostrare la sua forza negli esseri più deboli, e sempre lo sguardo di Dio si compiacque nell'umiltà e nell'innocenza. Una colomba fu da esso prescelta a foriera di pace verso la famiglia di Noè. Un fanciullo lattante abbandonato in preda alle acque doveva sottrarre il popolo d'Israele al giogo dei Faraoni. La mano d'un adolescente non uso all'armi rintuzzava in Terebinto la feroce baldanza del gigante Filisteo. Giaele, Giuditta ed Ester, chiamate a compiere i gran disegni della potenza di Dio, non erano che timide donne. Maria, quasi novella colomba foriera della seconda alleanza fra il Creatore e la creatura, fu eletta fin dalla eternità quale mes-

plice natura, senza mai cadere nel lezioso o nell'ammanierato, come è avvenuto al Parmigianino ed a Pompeo Battoni. La quiete del colorito parve armonizzarsi in tali produzioni a quella del sentimenti da cui erano inspirate. Tutto vi è calma, e morbidissima fusione di tinte, sfumate con progresso impercettibile, che si degrada dal gran lume all'ombra più risentita: in questa, o non mai o rade volte, fece uso di velature, conducendole d'impasto al valore convenevole, e trovandovi con singolar finezza i tuoni più sfuggevoli e trasparenti.

saggera di salvezza al genere umano, perchè la più umile fra le vergini di Giuda.

In questa preziosa tela ella si mostra veramente la Madre di bella dilezione, il cui mite aspetto invita con pari bontà la figlia del Re dal fulgido altare intorno a cui ardono lampade d'oro e d'argento, e la figlia del pescatore dall'umile nicchia, ove un lumicino di vetro rischiara appena le ombre del suo tugurio, ove un fiore è solo ornamento al rozzo altare. Parente amorevole delle creature, essa, dopo udita la preghiera del filosofo, usato a misurare con dotta mano l'immensità dei globi celesti, non isdegna la fervorosa *Ave Maria* della povera vecchierella, ripetuta ogni giorno con semplice fiducia, come lo esprime il maggiore fra i poeti viventi[1] nel suo Inno sul Nome di Maria:

La femminetta nel tuo sen regale
La sua spregiata lagrima depone,
E a te, beata, della sua immortale
Alma gli affanni espone;
A te, che i preghi ascolti e le querele,
Non come suole il mondo, nè degl'imi
E dei grandi il dolor col suo crudele
Discernimento estimi.[2]

Forse con questa istessa dolcezza di sguardo, Maria stella del mare, invocata dai naviganti nel fondo degli abissi spalancati ad ingoiarli, apparve loro sull'oceano sconvolto, e quel solo sguardo ricompose i flutti, e rasserenò il cielo. Forse in tal atto, mediatrice pietosa, ella s'interpose fra le colpe degli uomini e la grande ira di Dio, e quella fronte dimessa bastò a disarmarne la destra fulminea.

[1] Alessandro Manzoni.

[2] Queste strofe sembrano essere state generate nella mente del poeta da quel versetto del salmo centesimo primo, così commovente: « Respexit in orationem humilium, et non sprevit precem eorum. »

Il presente dipinto, che aveva altre volte per riscontro una mezza-figura rappresentante l'arcangelo Gabriello opera dell' istessa mano,[1] è rimasto solo agli adoratori del bello e del santo, i quali, nella loro pellegrinazione al Real Castello, raramente sogliono limitare il loro fervore a un solo atto d' omaggio a questa bella immagine di Maria. Narra uno scrittore essere stata nella Grecia un' antica effigie, che i Cristiani vi adoravano con particolar divozione, perchè in quella tavola credean rinchiuso lo stesso spirito della Madre di Dio.[2] Forse che a rinnovare l' esempio di tal popolare superstizione altro a questa non mancò se non l' anteriorità di qualche secolo, e la poesia d' un popolo vivace e immaginoso.

[1] Quello che ora vi si vede, è di Carlo Maratta.

[2] « Græcos olim pictam quamdam deiparæ imaginem veneratos quam maxime fuisse, tum quod a B. Luca tabulam depictam præconciperent, tum etiam quod præconciperent deiparæ ipsins spiritum in illa tabula inclusum. » (Murat., *De Ord. Pict.*, cap. XXIII.)

PROGRESSO DELLA PITTURA

ALL' EPOCA DI GIORGIONE.

Dacchè l' ingegno dei moderni si fu condotto a rintracciare una seconda volta le teorie dell' imitazione già perfezionate dai Greci, e poi degenerate in sì abbietto stato da averne dovuto l' istesso Vasari dichiarare smarrita la tradizione, i moltiplici conati di due secoli e mezzo non aveano fatta avanzar l' arte se non poco più oltre la sua adolescenza. Infatti prendendo le mosse dal tempo ove la storia comincia a somministrare documenti positivi, ossia da Giunta Pisano, il quale, come ben lo dimostrò il dotto P. De-Angeli storico della Basilica d' Assisi, esercitava la pittura sin dal 1210,[1] e venendo fino alla nascita di Giorgione, ossia durante un periodo di dugento sessanta sette anni, i progressi di quella trovavansi generalmente limitati al miglioramento del disegno,

[1] La qualificazione data dal De-Angeli a quell' artefice di essere stato il primo che venisse instruito dai Greci, non deve però intendersi troppo letteralmente, essendo noto che sin dal 1063 i Pisani allora poderosissimi e per terra e per mare, divisando erigere con munificenza il duomo della loro città, aveano fatto venir dalla Grecia non solo maestri di mosaico ed architetti, ma pittori e miniatori che quivi tennero scuola, e di vari loro discepoli anonimi si serbano anche in oggi tavole e pergamene, ove, al dir di Alessandro da Morrona nella sua *Pisa illustrata*, si scorgono le tracce d' un' arte non affatto rozza, e da potersi invocare in prova della non interrotta serie de' pittori che, dal tempo dei Romani in poi, l' aveano esercitata in Italia.

il quale ciò non ostante non era pervenuto ad esimersi affatto dalla secchezza nella forma, dal rettilineo nelle mosse, e da non so che di austero nelle figure, qualità che imprimono a queste un carattere fiero ed ingenuo ad un tempo, come erane l'età che le produsse. La vivezza delle espressioni, che nelle teste da quei pittori immaginate si osservano, non si trovò di gran lunga superata da' migliori fra coloro che ad essi succedettero più tardi, se non che questi v'aggiunsero l'ideale dei volti, la pienezza del disegno, il piazzoso dei panneggiamenti, il grandioso del chiaroscuro, il regolare della prospettiva, come pure l'incantesimo della tinta, ed una certa scioltezza di pennello, che presso il dotto e presso l'indotto ebbero sempre un fascino irresistibile. È fatto assai singolare, e da notarsi tra i fenomeni dell'arte, che la scienza del colorito, la quale dal risorgimento della pittura sino al tempo di Gian Bellino avea fatto minori progressi di quella del disegno, potendo bensì i secoli precedenti vantare abili disegnatori, ma nessun coloritore degno veramente di tale elogio, fosse nello spazio di circa soli dieci anni[1] condotta ad un'eccellenza tale da non essere stata di poi in veruna scuola, e da verun artefice superata. Dieci anni a fronte di tre secoli, e la perfezione tizianesca a fronte della debolezza d'una lunga successione d'artefici! E per verità quantunque Gian Bellino si sforzasse d'ingrandire la maniera e di miglio-

[1] Dando il tempo convenevole al tirocinio fatto dal Giorgione nella scuola del Bellini, indi allo studio proprio a cui egli dovette astringersi per migliorare sul naturale l'artifizio di colorazione da esso immaginato, non sembra abbia dovuto essergli possibile di pervenire ad una maestria tale da aver un'influenza sull'arte prima dei ventiquattr'anni, essendogli stato mestieri superare le solite opposizioni dei manieristi di quel tempo, dei pittori vecchi, de' superbi e degl' ignoranti, i quali, mezzo coll'autorità e mezzo col raggiro, avranno tentato di screditarne la maniera, e ritardarne i successi; ed essendo il Giorgione morto di trentaquattro anni, ne rimangono dieci soli all'azione della sua massima pittorica su quella scuola.

rare il colorito, nelle quali cose fece gradatamente un progresso che ridondò in tutt' i suoi scolari, pure non pervenne ad uscire da quella grettezza di forma e crudità di tinta, che lo separarono dal suo discepolo, come se da un intero secolo ne fosse stato disgiunto; e se in alcune opere, quali furono il quadro di *san Zaccaria* fatto nel 1505, ed in quello di *san Giovanni Grisostomo* e di *san Francesco della Vigna*, si mostrò più eletto nei contorni, più largo nei panni, se diede più forza alle sue mestiche, ed insieme le fuse con maggior verità nell' impasto, aggiungendo un grado nuovo alla vivacità e sfumatezza loro, ciò solo avvenne dopo che dal proprio discepolo, mutatosi in di lui maestro, ebbe apparato quello stile mai prima veduto, che nelle opere della pittura dovea frapporre sì enorme distanza tra il fine del secolo decimoquinto e il principio del decimosesto.

Giorgione è uno di quei primari artefici, i quali, dotati di genio intraprendente, indicarono una via novella all' arte, e ne ampliarono i confini. Aveva egli sortito dalla natura un carattere ardimentoso, che assai bene in lui si confaceva con certa dignità nella persona e grandiosità nelle fattezze, da cui ebbe origine l' accrescitivo dato al di lui prenome, che in nome si cambiò a grado a grado. Poco tempo aveva egli praticato nella scuola del Bellini, chè fattosi a considerare quanta differenza corresse tra il grande che appare nella figura umana, e il gretto che allora produceva l' arte, fastidito d' apprendere una maniera che non appagava la sua ragione, ed insofferente di rimanersi più oltre fra le pastoie degli altrui precetti, dato un addio al maestro, e fatta, come usa dirsi, bottega in suo capo, sola volle a maestra la natura. Il grandioso, di cui era in certo modo penetrato l' essere dell' artefice, ridondò sulla sua opera. Alla primitiva insipidezza egli sostituì la forza della mac-

chia, alla timidità la risolutezza, alla gracilità delle forme contorni pieni e tondeggianti, alla rigidezza delle attitudini la varietà degli scorti, alla meschinità delle pieghe panneggiamenti larghi e sinuosi; ed introdusse nella scuola veneta il grande nel partito del chiaroscuro, di cui la scuola fiorentina e lombarda avevano avuti i primi precetti dal Vinci.[1] La penetrazione di quello spirito superiore lo condusse ad un' osservazione che niun pittore, eccetto Leonardo, aveva fatta prima di lui sulle condizioni dell' arte, e da cui la pittura ottenne sorprendente rilievo. Si direbbe che un raggio di quell' istessa luce, che ne' bei tempi dell' antica Grecia aveva illuminato il genio di Parrasio, facendo fare all' arte uno di que' passi che formano èra nella sua storia, scendesse a rischiarare la mente dell' illustre veneto. Considerò egli, come il tagliente nei contorni che era invalso in ogni scuola, per la consueta riproduzione delle massime de'

[1] Fu preteso dal Vasari, che da alcune tavole o disegni di Leonardo, quantunque fumeggiati e cacciati terribilmente di nero, avesse il Giorgione dedotto il gusto del suo chiaroscuro; ma gli venne una tale proposta dinegata dal Lanzi, dal Boschini (*) e da altri scrittori, i quali osservarono a ragione essere stata tanta la differenza tra lo stile dell' uno e quello dell' altro, da non potersene assolutamente inferire l' omogeneità; mentre il Vinci fece studio d' accrescere le parte ombrose, nella quale operava con mirabile lavorio, tenendo gran conto dei chiari che soleva riunire insieme per sorprendere l' occhio maggiormente, mentre al veneto piacque invece una luce larga e in certo modo sfavillante, rotta da pochi scuri, nei quali al bigio ed al ferrigno, in cui spesso degenerò l' artefice fiorentino, si trova surrogato quel colore armonioso che è proprio della scuola e del maestro veneziano.

(*) Ecco i versi del Boschini nella sua *Carta nel Navegar pittoresco:*

Perdoneme, compare, che 'l Vasari
Dise che il primo fusse in morbidezza
Lunardo Vinci; e 'l dise con franchezza
Che a Zorzon l' insegnasse i colpi rari.
Dove el Vinci xè stà, no xè stà mai
Zorzon, nè 'l Vinci dov' è stà Zorzon:
Stà sò busia no ghè farò mai bon;
Sti conti in sù le prime e' stà falai ec.

maestri rigermoglianti ne' discepoli, fosse assolutamente contrario all' effetto prodotto dalla luce sul naturale, e contribuisse a dare alla pittura l' effetto non già del rilievo, ma quasi del basso-rilievo, il contorno del quale, per l' arrestarsi che fa la luce col non poter passarvi dietro, rimane secco e privo di sfumatezza, e si trova diviso in una maniera repentina dalla massa ombrosa del fondo. S' avvide che con siffatta pratica la pittura non veniva ad esprimere colla debita giustezza la decrescenza propria della luce allorchè riveste un corpo tondeggiante, la quale illumina vivamente la parte su cui cade con pienezza, ma si va poi degradando a misura che la rotondità del corpo lo sottrae alla sua azione, sì che l' estrema linea sensibile all' occhio si trovi in certa guisa immersa nella tinta che costituisce il fondo del quadro, ove il contorno deve annebbiarsi e sfumarsi a grado a grado, sinchè raggiunga la tinta del campo su cui si stacca: dal quale artifizio è il pensiero condotto per un interno giudizio a supporre la continuazione del rilievo, e ne è aiutato a riconoscere l' oggetto come immerso in un ambiente che tutto lo circonda. Una tale avvertenza gli rivelò un intero sistema di pittura non prima praticato, il quale come più conforme alla natura delle cose ed ai requisiti dell' imitazione, doveva introdurre la massima evidenza nelle opere dell' arte. La difficoltà inerente allo studio di dar conto degli ultimi lineamenti d' una figura era di fatto quella contro cui erano andati ad urtare tutti i maestri anteriori a Giorgione ed a Leonardo, quantunque per altro verso dotati di riguardevole abilità. Perciò soleva Policleto dire argutamente, che l' opera dell' artefice allora cominciava a farsi molestissima quando egli perveniva alle ugne, *quum ad ungues pervenisset*, volendo così accennare, che la maggiore difficoltà dimora nel definire con giustezza le estreme linee dei corpi. Per

tale ritrovamento fu da Plinio data lode a Parrasio, dicendo aver quell' artefice, per confessione di tutti gli altri, riportata sulle loro opere la palma,[1] essendo pervenuto alla maggior perfezione in un artifizio nel quale egli riconobbe il sublime dell' arte, considerando che il dipingere con buon disegno le parti medie delle figure è opera di grande difficoltà, ma da cui molti ebbero lode, mentre raramente si osserva nei successi dell' arte l' eccellenza dei pittori nel segnare a dovere quei contorni da cui è definita la forma nell' ambito delle membra, poichè l' estremità di un corpo deve supporsi compiere il giro del suo rilievo, e i di lui contorni debbono terminare in modo da promettere altro dopo di sè, dimostrando in certa guisa anche le cose che si trovano occultate. L' invenzione di Parrasio ebbe da tutta la Grecia lo stesso applauso che quella di Leonardo e di Giorgione in Italia, ed Antigono, come Senocrate, i quali scrissero trattati di pittura, non solo confessarono la supremazia di Parrasio, ma la predicarono con acclamazione, tanto avean essi conosciuta l' importanza del di lui ritrovato. La finezza d' osservazione ed esperienza d' arte, che furono necessarie a produrre una si importante riforma, sono state la cagione per cui si presso i Greci che presso gli Italiani tal perfezionamento non venne di prima posta immaginato, ma solo emanò da una lunga serie d' anni e d' artefici. E che ciò sia il vero, certamente apparrà manifesto a tutti coloro i quali anche in oggi, ove tali osservanze sono divenute assiomi nell' arte, avranno colla propria esperienza tentato il trapasso che è tra il copiare le altrui opere e lo studiare dal naturale. Nei primordi del suo tirocinio, allorchè il giovine alunno si affaccia

[1] « Confessione artificum in lineis extremis palmam adeptus. Hæc est in pictura summa sublimitas etc. » (Plin., XXXV, 10.)

per la prima volta a considerare una figura viva e che fedelmente si sforza di ritrarla sulla tela quale all' occhio ancora inesperto gli apparisce, due cose posson notarsi nella sua opera, il tagliente dei contorni e l' uniformità della tinta: e ciò avviene perchè a riconoscere la varietà del colore e la sfumatezza delle estreme linee non può giungere un artefice, se non allorchè in virtù d' una minuta osservazione sulla natura, e di replicati paragoni tra il primeggiare e il decrescere della luce ha potuto convincersi d' una verità che sfuggì al suo primo risguardo ancor rozzo ed incapace delle sensazioni più delicate, a cui l' esercizio educa progressivamente la visione. Non è dunque da maravigliarsi che un fatto, il quale spesso si replica in giornata fra gli alunni delle scuole, in oggi che la pratica antecedente e gli attuali precetti sono di presidio all' inesperienza, fosse per lungo tempo una condizione caratteristica delle opere della pittura allorquando l' autorità d' anteriori esempi ancora non era emersa dalle sue vicende a tutelarla contro simili aberrazioni. Quello che tuttora vediamo negl' individui, avvenne per lunga serie d' anni nelle scuole, le quali non furono se non un' aggregazione d' individui, la cui facoltà visiva rimase lungo tempo inabile ad avvistare le finezze della natura con quel giudizio intelligente il quale faceva dire a Cicerone, che i pittori sanno discernere molte cose nelle ombre e nel rilievo, che non sono visibili al comune degli uomini:[1] ed una tal condizione durò nell' esercizio della pittura, finchè l' effetto del caso, o la penetrazione di un ingegno più elevato, non diede luogo alla scoperta importante, che tutte alterando le trascorse teorie dell' arte, la ridusse nei termini della ragion naturale, e la spinse alla propria eccellenza.

[1] « Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quæ nos non videmus? » (*Quæst. acad.*, lib. IV.)

L'osservazione fatta dal Giorgione sulla necessità di sfumare i contorni per far tondeggiare le figure essendogli stata suggerita dalla convenienza d'esprimere l'ambiente da cui elle si trovano attorniate, non è da meravigliarsi che la successione delle idee lo conducesse per un progresso spontaneo alla scoperta della teoria dei riflessi; non essendo se non il séguito di un'istessa induzione l'argomentare che, come a rappresentar con giustezza la decrescenza della luce si prescrive l'annebbiamento de' contorni, così la reazione della medesima sui lati delle figure, e non solo su quelli visibili, ma su quelli pure che nella lor posizione prospettica sfuggono all'occhio, non poteva indicarsi convenevolmente se non per mezzo dei riflessi, i quali altro non sono se non il riverbero luminoso prodotto da un oggetto sopra un altro, allorchè si trovano alla necessaria distanza; artifizio da cui furono accresciuti i ripieghi dell'arte per imitare le lontananze naturali, ed introdurre l'aria tra le figure d'una composizione. Lo studio che bisognò per ridurre a maggior segno la teoria dei riflessi, dovette, per una connessione inerente alla natura di esso, guidare alla scoperta ed al perfezionamento delle leggi dell'armonia, a generare la quale è noto quanto i riflessi concorrano col servire in certo modo di conduttori dall'uno all'altro tuono, ed ecco un nuovo pregio dell'arte derivato da una prima osservazione che fu generatrice feconda di parecchie altre. Nè lì dovette fermarsi il genio del pittore veneziano, il quale considerando più sottilmente le conseguenze d'un primo principio colla perspicacia che fu propria di quel gran riformatore della pittura italiana, dovette di legge essere avviato al concetto del grandioso nel chiaroscuro. E per verità sembra un suggerimento da dover procedere per diritta via da una prima osservazione il considerare, che i riflessi dei corpi fra loro essendo tanto

più vivaci quanto più viva è la luce che gl' investe, e diminuendo quelli coll' indebolirsi di questa, debbono i chiari d' una composizione trovarsi tutti insieme uniti e per la natura della luce e per quella della reflessione, la quale quanto più è intensa per la moltiplicità dei raggi luminosi, tanto più ne rimangono sceme di forza le ombre, sì che nell' ambito ove queste sono più immediatamente sotto l' azione di tali raggi, gli oggetti si trovino tutti nel chiaro modellati: in forza di questo principio avviene che nelle parti meno suffuse di luce sia conseguentemente menomata l' azione dei riflessi che si vanno degradando a poco a poco sino ad essere quasi del tutto insensibili nelle ombre, le quali conviene per conseguenza che formino una massa grandiosa e tranquilla, su cui l' occhio trova un riposo che lo alletta, e serve ad un tempo ad accrescere il valore e la bellezza della parte luminosa. Questa, senza un tal contrapposto, alquanto perderebbe di sua perspicuità, come fu notato da Massimo Tirio nella sua trigesimaquinta dissertazione: ***oculis quidem gratum est quidquid in coloribus lucidissimum est; nisi tamen aliquid fusci prope admoveris, plurimum voluptatem istam imminues.*** La grandiosità del chiaroscuro fu dunque una conseguenza prodotta dal perfezionamento della teoria dei riflessi, la quale riducendo il suo inventore alla necessità di misurare con precisione le varie profondità che le figure aveano nel quadro, e la reciproca loro distanza, affine di non esporsi ad introdurre inopportuni riflessi là dove per l' allontanamento prospettico degli oggetti non avessero quelli potuto sussistere, gli dimostrò la necessità di migliorare la prospettiva, e di adottare l' esatta osservanza di sue regole nelle invenzioni, ove tanto maggiormente divenne necessaria, quanto più queste si fecero numerose. Così di conseguenza in conseguenza, di progresso in progresso, si

trovò la mente del Giorgione sollevata al concetto di quel nuovo stile che dovea promuovere la rigenerazione della scuola veneta, e da essa trapassare in tutte le altre. Ecco come, senza uscire da un ordine d'idee, potè da quella sola che il genio o il caso o l'esperienza fece nascere nella mente d'un grande artefice, generarsi una successione di trovati che di gran lunga migliorarono l'essenza dell'imitazione, e disgiunsero si notabilmente le opere del Bellini da quelle del suo scolaro; ed ecco perchè nel giro di pochi anni fu la pittura costituita in un grado a cui, continuando a progredire come avea fatto sino allora, non avrebbe potuto giungere se non dopo un periodo di forse due altri secoli. L'onore ottenuto dal Giorgione per un tanto ritrovamento gli meritò che il di lui maestro Gian Bellino, riformando il proprio stile, si studiasse di perfezionare le sue opere su quelle del discepolo, e gli ottenne presso i posteri una gloria che al Tiziano medesimo fu da essi ricusata. Tale osservazione dello Zanetti venne quindi confermata dal De-Piles, il quale asserisce che qualunque sforzo abbia fatto il Tiziano per superare il suo rivale, sempre sarà vero il dire, essersi il Giorgione ciò non pertanto mantenuto in un grado da cui nessuno seppe mai sbalzarlo di poi; e se il Vecellio e gli altri di lui seguaci son giunti tant'oltre nella via del buon colorito, tutti debbon ripeterne il primo avviamento dal Giorgione. Avendo egli evidentemente migliorate le parti principali della pittura, condusse a particolare eccellenza il difficile artifizio dei contrapposti nelle tinte delle carni, per cui il dipinto ebbe una freschezza ed una verità che emulò la natura coll'unire il rilievo alla vaghezza del colorito, e il nuovo procedimento con cui maneggiò le masse degli oscuri, ove trovò una trasparenza ignota a' suoi antecessori, diede alla pittura una grandiosità che l'avviò verso quell'apo-

geo di perfezione a cui dovea giungere durante il secolo decimosesto.

La brevità della vita del Giorgione e la rarità delle sue opere, di cui buona parte consistendo nei freschi di cui ornò vari palazzi di Venezia, venne distrutta dalla salsedine dell' aria marina, fanno sì che, dai ritratti in fuori, poco campo ne rimanga a studiare la maniera di quel gran coloritore, che potè chiamarsi ad un tempo il discepolo ed il maestro di Tiziano.[1] Nè è a dire che anche dei di lui ritratti molti vadano per le quadrerie, che anzi assai rari per lo più s' incontrano in esse, e non sia cosa ovvia il rinvenirne d' apocrifi. In quello posseduto dal nostro Museo, seppe il Giorgione introdurre una verità straordinaria nel colorito e nella movenza, nè sarebbe per avventura impossibile che fosse il medesimo di cui viene fatta menzione dal Ridolfi, e da esso annoverato fra le pitture possedute dal senatore Domenico Ruzzini in Venezia. Quanto quel maestro si compiacesse nel vestire bizzarramente le sue figure acconciandole con drappi variopinti, rasi, velluti, pennacchiere, corsaletti

[1] Non si sa comprendere perchè il Ridolfi abbia accusato il Vasari d'essere stato indotto in isbaglio facendo il Tiziano discepolo del Giorgione per essere il Tiziano di pari età e seco allevato nella casa di Gian Bellino. Nella vita scrittane dal Vasari non si trova che mai egli dicesse il Tiziano discepolo del Giorgione, avendolo dichiarato soltanto suo imitatore. Si dee convenire che siffatte stitichezze e permalosità municipali fra gli autori d' un' istessa contrada sono poco degne della storia dell' arte, la quale dev' essere dettata colla imparzialità che incombe a qualunque scrittore. Che poi il Tiziano abbia mutata la sua maniera dopo aver considerata quella di cui il Giorgione fu creatore, è un fatto abbastanza notorio per non dover essere discusso. Lo Zanetti dice che ancor giovinetto « egli fu chiamato dal condiscepolo Giorgione a conoscere i modi più atti a dipingere la verità pittoresca per dar piacere. » (pag. 96.) E il Ridolfi stesso afferma avere il Tiziano « alterata la sua maniera allorchè vide il miglioramento che fatto aveva Giorgione, sì che praticando seco ne divenne ad un tempo imitatore ed emulo. » (tomo I, pag. 137.) Da tali dichiarazioni apparisce, che il Vasari non fece se non asserire quello che gli storici veneti hanno eglino stess dopo lui ripetuto.

d'acciaio, ed altri simili ornati, lo dimostrano le sue opere, ove frequentemente se ne incontrano; e narra il Borghini nel suo *Riposo* averne quel pittore dato un mirabile saggio in una sua tavola, per rispondere a coloro i quali sostenevano che la scultura mostrando diverse vedute in una figura sola, dovesse aver la primazia sulla pittura. Dichiarò ad essi il Giorgione che egli voleva dimostrar loro ogni parte d'una figura in una sola occhiata, senza che si avesse a girarle d'attorno come si fa alle statue: « dipinse adunque, dice quello scrittore, un ignudo che mostrava le spalle, ed in terra era una fontana d'acqua, in cui fece dentro per riverberazione la parte d'innanzi; dall'uno de' lati era un corsaletto brunito che quegli supponevasi essersi spogliato, e nello splendore dell'arme si scorgeva il profilo del lato manco; e dall'altra parte era uno specchio che mostrava l'altro lato: cosa di bellissimo giudicio, che fu molto lodata ed ammirata. » Vari sono i ritratti di persone armate, condotti da questo maestro, e di molti si trova fatta onorevole menzione dagli scrittori, fra cui parve degno di particolare elogio quello che il Giorgione fece di sè stesso « in forma di Davide con braccia ignude e corsaletto indosso, e che teneva il testone di Golia. » Egli aveva parimente rappresentato nella medesima guisa il ritratto del Pordenone. Fra le opere di maggior considerazione per la verità con cui giunse ad esprimere la forbitezza dell'acciaio, deve parimente annoverarsi quello del celebre Gonzalvo di Cordova detto *il gran capitano*, e per la maestria delle carnagioni quello posseduto dal signor Paolo del Sera gentiluomo fiorentino, ove erano tre figure in una medesima tela: in quella di mezzo un frate agostiniano « che suona con molta grazia del clavicembalo, e mira un altro frate di faccia carnosa con rocchetto e mantellina nera, che tiene la viola: dall'altra è un giovinetto

molto vivace con berretta in capo, e fiocco di bianche piume, quali per la morbidezza del colorito, per la maestria ed artificio usatovi, vengono riputati dei migliori dell' autore ; nè fia vanità il dire che Giorgio fosse il primiero ad approssimarsi con mirabile industria al naturale, confermandosi tale verità in quei rari esempi. »[1]

[1] Ridolfi, *Maraviglie dell' arte*, tom. I, pag. 81.

UN PENSIERO

SU SAN FRANCESCO D'ASSISI

IN OCCASIONE DI UN DIPINTO DI ANNIBALE CARRACCI.[1]

Il doppio carattere appartenente al santo, fondatore d'un'antica fraternita che valse per opere di carità cristiana e di carità patria, lo fa per noi, figli d'Italia, meritevole di doppia venerazione. A tutti è nota la virtù del santo, ma a pochi la virtù del cittadino. Una tal considerazione ci suggeriva di presentare al lettore questa gran figura del secolo decimoterzo sotto un aspetto che varierà alcun poco il punto di vista sotto cui ella suole ordinariamente considerarsi nelle chiese, o nelle pinacote-

[1] Questa bella mezza figura, in riguardo alla quale, per motivi esposti nell'articolo, abbiam trattato dell'effigie anzichè dell'effigiatore, appartenne dai tempi più remoti alla Casa di Savoia, giacchè ella si trova citata negli antichi cataloghi della R. Galleria. Essa è notevole per la maestria con cui vi son trattati i contorni del volto, e più in particolare delle mani, le quali sono tali da stare a paragone con quelle inemendabili d'Agostino, che sì spesso turbarono i sonni dell'invido fratello, e pur tanto valsero a condurlo alla propria eccellenza. Anche in questa tela, come nelle migliori d'Annibale, vi si riconosce l'applicazione della massima, impiantata da Lodovico nella scuola bolognese sin dai suoi primordi, doversi, al punto a cui era giunta la pittura italiana, cercar quindinnanzi la sua perfezione nel vario studio de' migliori imitatori della natura: massima atta però ad esser guida, non termine, al genio dell'arte, a cui, come a quello dell'uomo, sempre rimarrà aperta la via dell'infinito, in cui lanciavalo il Supremo Creatore.

che. Una tal diversione ci viene in certo modo imposta dall' insistente animosità con cui molti fra coloro che ammirano l'intento religioso del suo instituto, ne disconoscono l'intento nazionale, e condannano come empj quelli che, propugnando l'indipendenza della patria, compiono a uno dei doveri che il pio fondatore imponeva ai seguaci della sua regola. La dichiarazione d'un tanto fatto ci condurrà a dimostrare con quanta ragione gli uomini generosi, che oggi difendono colle armi la terra e la libertà italica, abbiano il diritto d'annoverar nelle proprie file quel grande che, al tempo ove il papato prendea la parte dei popoli d'Italia contro gli usurpatori stranieri, era dall'Alighieri, reputato degno di star con Innocenzo III e Gregorio IX al timone della Nave di san Pietro che si mantenea nella retta via:

> . . . . colui che degno
> Collega fu a mantener la barca
> Di Pietro in alto mar per dritto segno. [1]

Quella grande anima che estese il sentimento della fratellanza agli uomini oltre il limite dell' umana natura, non potea, come s' addice a ben ordinata carità, non lo sentir più vivo ai più prossimi suoi, e massime in un tempo ove gli vedea barbaramente manomessi dai loro naturali nemici, che, con perfide arti attizzandovi civili discordie, odii, insidie, e ammazzamenti, inondavan la nostra terra di sangue versato da mani fratricide nel mortale duello di tutto un popolo. La parte Ghibellina che, devota a Federigo II, tentava allora l'empia impresa di piegar l'intera Italia al giogo tedesco, era la personificazione del vizio che inquina ogni umana associazione, poichè legarsi al forastiero contro il nazionale, è fratricidio politico; la personificazione della virtù stava

[1] Dante, *Parad.* Canto XI.

nella parte Guelfa, abborrente dal dominio imperiale, propugnatrice dell' indipendenza patria. In essa maggioreggiava per zelo alla giustizia della causa, per validità d'opera a conseguirne il trionfo, Francesco d'Assisi. Instruiva egli un ordine monastico, modello di carità cristiana, che in breve copriva d'innumerevoli seguaci le città e le provincie della nostra penisola; e vieppiù crescealo a dismisura la giunta ch'ei vi facea di persone secolari in ogni ceto della società, e magnati, e principi, e re, i quali a gara vi traevano.[1] Milizia sacra, da paragonarsi a quella de' cavalieri Templari per forte animo contro gl' inimici della religione e della patria, da lei combattuti colla Fede, colla parola, col martirio: milizia nazionale i cui soldati sosteneano i diritti dell' oppresso contro l' oppressore, e suscitavan tutte le energie della virtù nel cittadino, fermando fortemente la massima evangelica in quegli uomini ancor rozzi di recente barbarie; pacieri alla famiglia, apostoli alle popolazioni, difensori alla patria. Infatti uno dei principali capitoli dichiarati dalla regola dei fratelli Minori, dimostra essere l' intento del fondatore stato non solamente religioso ma ben anche politico, e inteso a diramar fra gl' Italiani quell' unione di forze e di volontà che, fatta salda sull' idea religiosa, centuplica la potenza d'una nazione. I fratelli, diceva, non dovranno portare verun' arme offensiva se non per difesa della Chiesa romana, della fede cristiana, e della terra nativa: « *Impugnationis arma secum fratres non deferant nisi pro defensione*

[1] Appartennero al terz' ordine di san Francesco san Lodovico re di Francia, Bela re d' Ungheria, Carlo II e Roberto re di Sicilia e di Gerusalemme, Amedeo VII duca di Savoia, Filippo III re di Spagna, Carlo IV re di Boemia; e così pure molte regine e principesse, come santa Elisabetta regina d' Ungheria, Sancia regina di Sicilia, la principessa Zinga d' Ungheria, Margherita di Lorena duchessa d' Alençon, e parecchie altre.

Romanæ Ecclesiæ, cristianæ fidei, vel etiam terræ ipsorum.»[1] Ora come in un istituto che col suo rapido estendersi fra noi contava a migliaia i propri seguaci, in modo che ogni contrada nostra era terra nativa ad altrettanti confratelli del sacro sodalizio, così ne conseguiva che dall'università di cotal obbligo si faceva universale nel popolo italiano il dovere di difendere il paese nativo contro i barbari invasori che volevano insignorirsene. Ai quali ben nota era la tendenza politica della nuova fraternita che, qual ordinata legione, sottostava al più grande avversario del loro imperatore. E più di tutti moveane lagnanza al suo padrone tedesco un celebre ma indegno italiano che, fatto servo a Federigo, giungeva ad esserne primo de' servi, Pier delle Vigne, segretario del principe e cancelliere dell'impero. E, abbietto d'animo come era d'origine, a lui mandava parole di ligia servitù, dicendogli essersi i Minori osservanti, e i fratelli Predicatori (che uno era l'intento dei due ordini) levati in odio contro gl'Imperiali; averne riprovata la presenza in Italia; infranti, anzi annientati i diritti: « ed ecco, aggiungeva, che ad abbattere vieppiù la nostra potestà, e ad involarci la devozione dei popoli, essi hanno testè creato due nuove confraternite (quelle di secolari) in cui così universalmente arruolarono uomini e donne, *che uno o una appena ne rimase il cui nome non vi si trovi inscritto.*[2] E mentre ne fremeano i seguaci dell'Imperatore, ne esultavano quelli del sommo Pontefice, il quale con ogni maniera di privilegi onorava il vessillo delle coorti sacre,

[1] San Franc. *Op. Regula Fratrum de Pœnitentia* cap. VII.

[2] « Nunc autem ut *jura nostra* potentius enervarent, et a nobis devotionem præciderent singulorum, duas novas fraternitates creaverunt, ad quas sic generaliter mares et fœminas receperunt, quod vix unus et una remansit, cujus nomen in altera non sit inscriptum. » (P. de Vineis Op. Lib. I. Epist. XXXVII.)

e ne benediceva le imprese. Ed a toglier di mezzo ogni dubbio sulla politica importanza da esso riconosciuta nei novelli ordini Francescani e Domenicani, papa Gregorio IX, il quale durante il suo regno avea tre volte successive fulminata solenne scomunica contro l'Imperatore allemanno, emanava allora la celebre Bolla in cui, chiamandoli *Milizia di Gesù Cristo* in Italia, contro i nemici della religione e dello stato, ed encomiandone la coraggiosa devozione, dichiarava accoglierli, con tutti che lor si unirebbero al virtuoso scopo, sotto la protezione dei santi apostoli Pietro e Paolo, e sotto la propria, e terminava col concedere indulgenza e remissione dei peccati a tutti quei fedeli che fossero per abbracciare la medesima professione, e si dicessero pronti a sacrificare la vita in difesa della Fede e della Libertà.[1]

Risulta pertanto da tutti questi fatti che, nel secolo decimoterzo, Gregorio IX, Francesco d'Assisi e Domenico di Guzman, il primo, grande per sapienza e per grado, gli altri grandissimi per santità, promulgavano, dal trono e dall'altare, la giustizia della causa di chi difende l'Italia contro il dominio che su essa pretende la prepotenza allemanna, oggi austriaca, che è quanto dire la giustificazione e la legittimità della nobile impresa, che ebbe poi le censure della romana corte in altri tempi e sotto altri consigli, dettati da egual rettitudine d'intendimenti, ma non certo da quella sapienza che a chi sta

[1] Trovasi questa Bolla citata nel *Bullarium ordinis Prædicat*, tomo I, pag. 25. Il testo originale di essa si conserva nel convento di San Domenico in Siena, e porta la data del giorno XI delle calende di gennaio, anno 1227, primo del pontificato di Gregorio IX. Un moderno scrittore francese, parlando di queste due sacre Consorterie, dice: « La Bulle par laquelle Grégoire IX approuva en 1227 cette Milice, ne laisse aucun doute sur l'importance politique que le pontife attribuait à l'institution des Tiers-Ordres: et je crois servir l'histoire nationale de l'Italie et la cause de l'Église, en rapportant cet acte glorieux de la puissance pontificale. »

sopra i popoli fa perspicuo il vero nell' ordine politico e nell' ordine religioso. Per la quale condotta facevansi abborrenti da lei, e, che è peggio, dalla fede cristiana, quelli non solo che travolti dal lenocinio del senso, cercan la propria discolpa nelle ambagi dello scetticismo, ma ben anco quei generosi, che fidenti alla divina giustizia, sono intellettualmente convinti dell' eterna armonia in cui si libran nella sua lance i più sacri doveri dell' uomo cristiano e dell' uomo cittadino.

Il sodalizio instituito dai due santi fondatori dei terzi Ordini, parve coi saggi suoi ordinamenti riconoscere la necessità morale, inerente alla condizione dell' umana famiglia, che, a mantenerne integra l' essenza ed a promuoverne il progresso, debba un accordo inalterabile equilibrare insieme la duplice azione della creatura, che venendo al mondo, appartiene a Dio per il battesimo, alla patria per la cittadinanza. Tale accordo soltanto allora è sussistente nel consorzio, quando le leggi civili che reggono la patria terrena, sono conformi alla giustizia che è la legge eterna della patria celeste. Ora è conforme alla giustizia che il diritto, non la forza, concorrano alla politica associazione; che ogni popolo si rimanga libero quale creavalo Iddio; e che avendo o per frode o per usurpazione altrui perduta la sua libertà, possa, senza colpa a Dio, senza fellonia all' usurpatore imperiale o regio, rivendicarla, ad onta d' ogni trattato, d' ogni lungo possesso, d' ogni diritto di conquista, d' ogni logica del più forte; e lo possa in virtù d' un diritto naturale eternamente incancellabile, quello che ogni uomo e ogni società d' uomini hanno alla propria indipendenza.

L' instituto dei fratelli Minori di san Francesco e di san Domenico che effettuava l' applicazione di questi primi canoni del codice generale delle nazioni, sentenziando in lor favore nella lite che i popoli d' Italia soste-

nevano (e ancor sostengono) contro il dominio imperiale, e quindi la Bolla del Sommo Pontefice che ne ratificava la fondazione, costituiscono due fatti egualmente meritevoli d' essere accennati nel considerare come facciamo, non nei fasti dell' arte ma in quelli della storia, la figura di questo confessore della fede e della patria. Così egli si mostra a noi sotto un aspetto non ovvio nei dipinti che rappresentano un tanto insigne benefattore dell' umanità, e che è proprio a muovere non solo chi è divoto alle cose sante, ma chi lo sia alle cose patrie. E certo che da queste sarebbe ridondata nelle altre una morale influenza ricambiata indi a lor posta da quelle, se il papato, facendosi scudo ai deboli e mostrandosi in ogni tempo inaccessibile al timore dei forti, diuturna mantenea nei popoli d' Italia quell' intima alleanza fra i diritti della religione e i diritti della nazione che vi aveano coi loro ordini iniziata i due santi più popolari, e uno dei più saggi pontefici del secolo decimoterzo.

Non si può disconoscere che dalle consorterie, ad un tempo sacre e politiche, volgarizzate fra le moltitudini cittadinesche da quei tre riformatori, non sia da ripetersi il primo atto che intendeva a ricostituire sul suo cardine la società a quei giorni sconvolta dai sanguinosi dissidii dei Guelfi e dei Ghibellini. Il severo divieto intimato ad ogni confratello di portar armi offensive, fuorchè a difesa della religione e della patria, divieto consacrato dal giuramento che egli facea sul libro del Vangelo, e dalla forza viva che, sull' animo di popoli feroci ma ancor credenti, avea la voce del Vicario di Cristo, cessava a grado fra i cittadini il corso di quelle atroci e implacabili vendette che stendevano sul suolo delle città non già i cadaveri dei nemici, ma quelli dei difensori d' Italia. E l' avere tal Bolla pontificia elevato al grado del medesimo dovere che essa inculcava per la difesa

della fede cattolica il dovere civico di difendere la terra della patria, espresso e dichiarato dall'apposita formola *vel etiam terræ ipsorum*, costituisce senza dubbio il primo passo, per cui veniva ad infondersi in quegli uomini rozzi e ignoranti il senso del diritto nazionale. L'evidenza d'un tal fatto dimostra come fin d'allora Francesco d'Assisi, e i suoi compagni e proseliti, preludessero, quantunque da lontano, alla redintegrazione, che più tardi dovea conseguirsi, di quel limite legale e militarmente necessario alla difesa della nostra terra, che dal Petrarca era stato definito con queste magnifiche parole:

> Ben provvide natura al nostro Stato
> Quando dell'Alpi schermo
> Pose tra noi e la tedesca rabbia,

e lo spirito che si levava a suscitar fra gl'Italiani la creazione di tali fraternite, era quello stesso che dovea, col succedersi delle generazioni, condurre oggi la nostra all'attuale riforma dell'empio codice, con cui i despoti armati e prepotenti che sedeano sui troni, trattarono, a uso di Procrusti, le nazionalità europee. Cosicchè nelle lunghe rivalità che l'uno all'altro opponeano il Papato e l'Impero, e nell'opera più particolare che vi davano un Pontefice e due Santi, dee la nostra età ravvisare i precipui strumenti di cui valeasi la divina Provvidenza per condurre l'uman genere a quel segno di religioso e sociale riordinamento, che doveva essere il frutto delle severe lezioni della storia, e della maturata civiltà dei popoli.

Sembra che, considerata attentamente a questa luce, siasi la figura di san Francesco alquanto ingrandita e perfezionata agli occhi nostri, soliti ad osservarla da un'altra parte, e che la corona civica di cui lo abbiam redimito, aggiunga nuovo decoro a quel capo, intorno a

cui già splendeano i raggi della celeste aureola. Non dubitiamo che le nuove fattezze da noi poste in mostra nella fisonomia storica di questo santo, non siano per operare la conversione di molti fra coloro che, sol conoscendone la fisonomia sacra, e al vestiario monastico anteponendo per avventura la nudità mitologica, soleano passar oltre indifferenti. Il poter annoverare questo antico riformatore fra i più zelanti apostoli di quella consorteria popolare che in sì remota epoca già univasi in legione a remuovere dal nostro suolo le straniere masnade avide d'impadronirsene, sarà cagione (e oggi più che mai) che parecchie altre fraternite di devoti, poco usi a contemplarne l'effigie esposta sull'altare del tempio, a lei traggano fervorosi quando la veggano inaugurata sull'altare della patria.

Nell'atto di terminare questo articolo, ci crediamo in debito d'antivenire ad un'osservazione che potrebbe, dagli uni ad elogio dagli altri a censura, articolarsi sull'insolita escursione che qui facevamo, trascorrendo fuori del consueto limite a noi assegnato dalla materia del nostro lavoro, e passando così di tratto dai floridi giardini dell'arte negl' intralciati e difficili spineti della politica. Diremo a nostra discolpa esserci noi persuasi che il breve sviamento nostro ci sarebbe condonato in ragione del caso che ci faceva incontrare fra i dipinti della Pinacoteca l'occasione di rivendicare, in un gran santo, uno dei più gran fautori della causa per cui combatte oggi l'Italia. Ci parve questo un esempio nuovo da invocare, e con cui ribattere le accuse di chi dannando un'impresa capitanata da quegli eletti, e imprecando con tanti insulti alla nostra redenzione, osa maledire al trionfo del vessillo italico, e piantare il legno della croce fra il popolo e la libertà: giudicammo per altra parte che il tenue omaggio da noi tributato alla grande idea

che fa ora palpitare tanti milioni di cuori italiani, avesse a considerarsi come il marchio caratteristico da cui debbano essere contrassegnate tutte le opere che emergono dalla penna in questa solenne epoca della storia patria: e finalmente ci fu avviso che non fosse troppo sviarsi dal tema che ci eravamo proposto in queste pagine, se ad un soggetto artistico ne surrogavamo uno nazionale, scrivendo delle arti d'una patria che è pure ad un tempo la patria delle arti.

DELLE ACCADEMIE DI BELLE ARTI.[1]

I.

Quando le cronache della pittura narreranno i fatti della presente epoca, esse non potranno a meno di porre insieme a confronto i modi con cui due limitrofe contrade italiane provvedevano agli ordinamenti destinati a promuovervi le arti del disegno: e certo dovrà notarsi che il celebre adagio scolastico *eadem per diversa*, ossia l'unità dello scopo identificata nell'opposizione del mezzo, mai non abbia fatta sì luminosa prova. Due instituti aperti ai medesimi studi, e vòlti alla consecuzione del medesimo intento, venivano l'uno distrutto l'altro riedificato, nel periodo di pochi mesi, da due supremi areopaghi della sapienza artistica, i quali, stimando operare ambidue lodevolmente, risolvevano in opposto modo il medesimo quesito, l'unò abolendo l'Accademia di Brera in Milano, l'altro ristaurando l'Accademia Albertina in Torino. Mossi noi dall'importanza della quistione, e volendo che pur s'aggiunga una parola alle tante che si levarono nel dibattito che il trascorso d'un secolo ancor lasciava interminato, diremo esser nostro parere

[1] Porgeva occasione a questo scritto la soppressione delle accademie di belle arti di Milano e Venezia (agosto 1858), avvenuta poco dopo la pubblicazione del libro di Pietro Selvatico, presidente dell'Accademia Veneta sulla inutilità delle accademie, cioè *Sull'insegnamento libero nelle arti del disegno, surrogato alle accademie.*

che ambedue tali divisamenti sian di siffatta natura da riuscir giovevoli all'incremento delle arti, con questo sol divario, che l'uno di essi, ossia la distruzione delle Accademie, venga proposto qual esempio da imitarsi; l'altro, ossia la lor rinnovazione, qual esempio da fuggirsi. In tal modo soltanto potrà ciascuno di tali fatti concorrere alla comune mira di chi con pari fiducia li promoveva. La cessazione delle Accademie, considerate nell'attuale loro forma, sarà utile perchè consona all'indole propria d'uno studio sol promosso dall'intera libertà del proprio culto, come da secoli lo dichiarò la sentenza unanimemente ripetuta dagli uomini in esso più esperti: la conservazione delle Accademie invece sarà utile per dimostrare fino a qual segno il fastoso del cerimoniale, e il vacuo favor delle corti, possa condurre la servilità degli artisti, e sostituir l'apparenza alla realtà nel processo dell'arte che coltivano. Nella disamina di tale quistione faremo che gli argomenti di chi erane di noi più dotto, soccorrano alla pochezza dei nostri.

Un arguto critico che, sin dal principio del secondo secolo di nostra èra, trattava di questa materia, ci tramandò il primo atto d'irriverenza alle Accademie, di cui faccia menzione la storia. Nel secondo libro dei *Dialoghi di Luciano*, vennero da esso posti in scena due uomini diversamente celebri, Solone e Anacarsi. Raffrontando insieme gli usi delle due contrade, questi vi si fa ad investire il legislatore greco su certe vanità proprie dei Ginnasii d'Atene, che ivi teneano allora vece d'Accademie di belle arti; e non può a men di convenirsi che, per certi particolari, le satiriche di lui parole non s'attaglino qualche poco a tali moderne corporazioni. Cosicchè dopo un decorso di diciassette secoli, ed a fronte degli argomenti oppostigli dal saggio interlocutore, il parere degli eruditi si è in oggi accostato a quello del

filosofo Scita, in quanto si riferisce all'ostentazione ed alle vane pompe da esso riprovate negli esercizi che si praticavano in tali instituti.[1] È però vero il dire che nulla d'analogo alle forme impresse dai moderni ai corpi accademici, avvenga di rinvenire presso i Greci,[2] benchè molta sia la similitudine dei modi che nella condotta degli studi pittorici erano adottati dalle due nazioni, come avemmo occasione di osservare in altro luogo. I Ginnasii greci erano esclusivamente destinati ad addestrare le membra della gioventù ne' vari esercizi del *Pentatlo*, mentre alle Accademie soli concorreano i filosofi, che vi insegnavano i propri sistemi, o le facean campo a dotte disputazioni. Dee però dirsi che e Ginnasii ed Accade-

[1] Luciani Samosat., *Op.*, tom. II, pag. 406, *De Gymn*, Ed. Salmuriena, 1619.

[2] Sembra che il fondatore della prima accademia, ordinata nelle forme a cui si ridussero poi tali instituti, abbia a dirsi essere stato Tolomeo Sotero, fondatore della dinastia dei Lagidi in Egitto, e rinomato per la protezione che accordò alle lettere e alle arti. Aveva Demetrio Falereo, discepolo di Aristotele, introdotto in Alessandria un museo simile a quello che ebbero Platone e Teofrasto in Atene. Gli eletti di tale accademia, non convenivano soltanto insieme per tenervi adunanze scientifiche, ma vi avean l'abitazione e la mensa, affinchè, liberi da ogni fastidio sulle cose materiali della vita, potessera darsi con più agio al culto della filologia e delle lettere greche, oggetto de' loro studi. È cosa degna di nota che la suprema direzione di quella dotta congrega venisse anche ivi, come in altre avvenne, affidata in progresso di tempo, non già ad un capo che conoscesse di tali studi, ma ad un sacerdote di Serapide, il quale vi era del tutto estraneo, e che presedendo soltanto a mantenervi l'osservanza dei regolamenti, vi rappresentava l'uomo di confidenza del principe. Venne infatti osservato essere egli stato nativo della Grecia sotto i principi greci, e romano quando l'Egitto appartenne agl'imperatori romani (Matter, *Hist. de l'École d'Alexandrie*, tom. I, pag. 42): onde può dirsi che il culto di quel degno ministro fosse il culto dei principi e delle corti, da qualunque parte gli uni o le altre provenissero: e da tali caratteri sembra pertanto doversi riconoscere la scaturigine del concetto da cui derivava più tardi l'elezione d'altri sacerdoti, che, sotto nome di Gran Ciamberlani, vennero preposti alla presidenza d'altri atenei, colle cui materie aveano l'istessa incompatibilità, e ove essi pure erano gli uomini di confidenza d'altri principi. La qual cosa dimostra istoricamente come l'idea d'applicare i gentiluomini di corte alla direzione delle accademie e dei musei, sia d'origine egiziana.

mie immediatamente concorressero a promuovere il progresso delle tre arti, dando al concorso loro la forma che, di sua natura, è più utile al nobile scopo; porgendo cioè ai più valenti frequenza di commissioni nelle pitture, nelle statue, e negli ornati che arricchivano quei sontuosi edifizi.[1] Il perchè quando, sotto la rapace dominazione dei Romani, venivano i Ginnasii e le Accademie, prima neglette e poi derelitte, tal condizione di cose era dagli scrittori annoverata fra le cause che più attivassero la decadenza delle arti in quella contrada.

È fatto degno di considerazione, che l'insegnamento della pittura, alle migliori epoche dell'arte greca, rivestisse il medesimo carattere, che venne poi osservato nella pittura italica al tempo in cui essa meglio fioriva, ossia che niuna Accademia, propriamente detta, quivi sorgesse a intirizzire gl'ingegni. In quell'antica patria del genio e della libertà, libero e geniale era, come appartiene al suo razionale incremento, il tirocinio dell'arte, libera e geniale l'elezione della scuola. Sola guida agli alunni nell'aggregarsi a discepoli d'un maestro, era il consultar la maniera che meglio addicevasi alla propria inclinazione, e così praticava Ctesiloco e Perseo conducendosi ad Apelle, Aristolao a Pausia, Antidoto ad Eufranore, Parrasio ad Evenore. Nè ciò soltanto avveniva riguardo ai pittori, presi isolatamente, ma riguardo alle stesse scuole, ove traeva maggiore la frequenza degli alunni. Eran queste in tutto e per tutto da paragonarsi alle officine aperte dai pittori italiani della migliore età, quando, attratti dalla fama del maestro, accorrevano

[1] Eran precipuo decoro all'Accademia d'Atene le statue e le are ivi dedicate alle nove Muse, a Minerva dea della sapienza, a Mercurio dio dell'eloquenza, ed a Prometeo come rapitore del fuoco celeste. (Pausan. *in Att.* tom. I, pag. 190.) Forse che l'essersi, nella moderne accademie, omesso l'altare di Prometeo, è la vera cagione per cui il fuoco celeste si è in esse estinto.

i discepoli ad ascriversi ai seguaci di Raffaello in Roma, di Tiziano in Venezia, d'Andrea del Sarto in Firenze; come già i greci fra quelli d'Eupompo in Sicione, di Smilide in Egina, di Cleofanto in Corinto. Ma pochi essendo i ragguagli che su tale materia ci lasciavano gli antichi, dai quali soltanto ci pervennero alcuni scarsi particolari sui precipui attrezzi e sulle sostanze coloranti usate nelle officine, rimasero perciò ignoti gli usi e i regolamenti che ne ordinavano gli scolastici esercizi. Solo da Plinio ci si riferì qualche più minuta circostanza sulla scuola di Sicione, pervenuta a somma celebrità sotto i precetti di Pamfilo, macedone, discepolo d'Eupompo, alla quale traeva numerosa turba di discepoli da ogni parte della Grecia, e a cui crescean rinomanza i chiari nomi d'Apelle, Melanzio, Pausia, Eufranore, Aristide, Echione e Cidia. Nel celebrare la varia dottrina di Pamfilo, che dissero erudito in ogni maniera di letteratura, *in omnibus litteris eruditus*, gli scrittori greci fanno apposita menzione della sollecitudine con cui quel primario ammaestratore, percosso dagl' inconvenienti che derivavan nell' esercizio della pittura dalla rozzezza degli alunni appartenenti al volgo, attendeva a remuoverli da un' arte, ove per attingere ai sommi gradi, è necessaria non solo la squisita cultura dello spirito, ma la sensività e l'altezza del cuore; pregi che soglion essere più specialmente propri delle classi, ove più ingentilita sia l'educazione.[1] E sì evidentemente dimostrata era presso quell' intelligente nazione l' utilità di tale massima; tanta l'autorità del maestro da cui emanava, che, prima in Sicione e poi in tutta Grecia, invaleva la costumanza

[1] Non solo nel culto che si riferisce alle arti, ma in quello altresì delle lettere, è dagli ammaestratori universalmente riconosciuto che l' intelligenza e l' idoneità allo studio crescono nei fanciulli in ragione del grado sociale a cui appartengono le rispettive loro famiglie.

che i giovani di nascita ingenua, perchè più onorati, *mox ut honesti*, soli si dovessero iniziare allo studio della pittura, e ne fossero in perpetuo esclusi quelli che appartenevano alle condizioni servili.[1] Nè a tanto accontentavasi la risoluzione adottata da quel capo-scuola. Poichè intendendo a vie meglio rimuovere la classe ineducata da quello studio, ed a rinfrancarne la dignità, *ut majorem arti conciliaret auctoritatem*, egli esigeva che i discepoli annualmente gli retribuissero l'ingente mercede d'un talento attico,[2] e li voleva inoltre per espresso con-

[1] « Semper quidem honos ei fuit ut ingenui eam exercerent, mox ut honesti, perpetuo interdicto ne servitia docerentur. » (Plin., XXXV, cap. 16.) Nota Strabone che in virtù di tal consuetudine, la pittura e la statuaria conseguivano particolare incremento nelle città di Sicione e di Corinto che ne davan prime l'esempio: « Maxime Corinthi ac Sycione adauctum est pingendi fingendique, et omne hujuscemodi artificium. » (*Geograph.*, lib. VIII.) Plutarco dice essersi l'eccellenza della pittura singolarmente mantenuta in Corinto, e celebra l'eleganza della maniera sicionia: infatti Arato che era nativo di quella città, e che molto conosceva dell'arte, adunava le tavole più perfette di quella scuola per serbarle ad esemplare di tutta la Grecia. Anche Paolo Orosio disse esser Corinto stata per molti secoli l'officina di tutti gli artisti e di tutte le arti: « Per multa retro sæcula velut officina omnium artificum atque artificiorum fuit. » (*Hist.*, lib. V, cap. 3.) Cleofanto di Corinto, venuto in Italia con Tarquinio Prisco avanti la quarantesima olimpiade, era il primo che ammaestrasse i Romani nella pittura.

[2] Il primo che traesse un lucro dai propri insegnamenti fu Protagora, sofista abderitano, il quale non esigeva meno di cento mine (circa 5000 lire) da ciascuno dei suoi discepoli. Tale uso, che altri poi imitarono, ebbe la speciale approvazione d'un giudice specialissimo delle cose d'arte, Filostrato; il cui parere preluse di più secoli a quello analogo emesso poi da Guido Reni: « Protagoras primus de disserendo mercedis causa cogitavit, ac proinde primus negotium nequaquam reprehensibile Græcis tradidit: nam ea studia quæ sumptu comparamus, longe cupidius complectimur quam ea quæ gratis exequimur. » La retribuzione imposta da Panfilo era tale da eccitar la solerzia dei discepoli ad utilizzare un ammaestramento di cui ben conoscevano tutto *il valore*; mentre, secondo il computo di Dacier, il talento attico valeva 4938, 27 cent., cosicchè la totalità della somma, al termine del decennio, ammontava a 49,382,70 cent. La risoluzione presa da quel maestro di ridurre l'esercizio della pittura fra gli abbienti, era fondata sopra un'illazione logica, la cui conseguenza, benchè soggetta a qualche eccezione, ora però dai Greci accolta come la più conforme alle regole usuali di probabilità, per cui sembra verisimile che una maggior coltura sia da

tratto sottoposti a un tirocinio obbligatorio non minore d'un decennio; al termine del quale la totalità di essa ammontava perciò alla somma di circa cinquanta mila delle nostre lire. Siffatta misura la cui conseguenza era di circoscrivere nella sfera delle classi più elevate dell'ordine sociale i cultori delle gentili discipline, venia suggerita a Pamfilo dalla degradazione a cui alcuni artefici, usciti dall'infima plebe, avean ridotta una professione sì onorevole, fra i quali, benchè fosse fornito d'eletto ingegno, annoveravasi il pittore Pausone, che per trivialità di modi e di soggetti, era più volte pubblicamente deriso da Aristofane nelle sue commedie,[1] ed incorreva le severe censure dello stesso Aristotile, il quale lo accusava d'essersi fatta una maniera contraria al senso della pura bellezza, e di compromettere il decoro dell'arte.[2] Anzi, volendo il gran filosofo premunire i giovani di quell'età contro tal perniciosa influenza, citava loro l'esempio di Polignoto, suo contemporaneo, il

attendersi da chi abbia maggiori mezzi di procacciarsela; regole che sole possono esser base all'adozione di quegli ordinamenti che si riferiscono alle generalità. Ed infatti quantunque sembri più ragionevole dedurre l'attitudine di un cittadino alle funzioni pubbliche dalla sua capacità personale, ciò nondimeno le inestricabili difficoltà inerenti a tale modo, avevano indotti i legislatori di quel più incivilito dei popoli a dedurla esclusivamente dal censo. Era pertanto la rendita che definiva le varie categorie della popolazione divisa da Solone in quattro classi. La prima era di quelli che raccoglievano cinquecento misure di grano o di vino; la seconda di quelli che ne raccoglievan trecento misure, e potean mantenere un cavallo; la terza di quelli che ne avean dugento: la quarta era composta di proletari che campavano del proprio lavoro. Era nella prima classe detta *Pentacosiomedimnos* che si eleggevano gli arconti: quelli della seconda, detta de' *Cavalieri*, e della terza dei *Zeugites*, erano eligibili alle altre magistrature della città: quelli della quarta, sotto nome di *Thetes*, avean soltanto il diritto di votar nelle assemblee e avanti ai tribunali. L'uso di computare le capacità sul censo, invaleva altresì presso i Romani, i quali, come popolo guerriero, essendo solleciti di mantenere nella pubblica stima gli ordini della milizia, usavan tale ripiego ad equipararne i gradi fra i cittadini.

[1] Aristoph., Comoed. — *In Plut.* vers. 602. — *In Thesmoph.* vers. 957.

[2] Aristot. *in Poet.* cap. II. — *Polit.* lib. VIII, cap. 5.

quale sempre avea, coll'opera e colla privata condotta, mantenuta illesa la nobiltà di quegli studi. L'eminente grado a cui poggiavano le arti durante il periodo che si estese da Filippo fino ai successori d'Alessandro, ci dimostra quanta fosse la virtualità della massima promossa da Pamfilo, la quale aveva consenzienti i più chiari ingegni dell'antica, ed ebbe poi quelli della moderna età. Era infatti opinione di vari filosofi essere le scienze e le arti originalmente derivate dai Numi,[1] e per lor favore comunicate agli uomini; e alcuni professavano il principio che insegnarle a gente vile eccitasse la collera divina; e narravano che avendo certi seguaci di Pitagora voluto iniziare in una di esse (la geometria) un uomo che, per la sua bassezza d'animo erane indegno, aveano gli Dei manifestamente dichiarato che vendicherebbero con qualche pubblica calamità così empio sacrilegio.[2] Uno scrittore latino che molto avea penetrato nella storia pittorica dei Greci, dichiara essere presso quei popoli stato familiare proverbio che gl'ignoranti fossero di lor natura esclusi dal commercio delle Muse e delle Grazie:[3]

[1] « Deorum est inventum pictura. » (Seneca, *De Benef.* lib. IV, cap. 6. — Philostr. *In Proem. Ic.*) « Quippe homo non reperit artem, sed dat hanc autor Deus » (*Epicharm. De Rep.*) Era di tal parere il B. Angelico da Fiesole, il quale, al dir dell'erudito P. Marchese, avea costume di lasciar le pitture come gli riuscivan fatte alla prima, quale inspirazione venutagli da Dio: così pure Alessandro Tiarini, uno dei più gran maestri della scuola bolognese, come lo dimostra il seguente fatto: « Essendo egli una volta a Modena a servire quell' Altezza, incontrato dal duca vecchio della Mirandola che ivi si trovava, e che fermatosi, s'era posto a guardarlo fisso: « Che comanda, disse, Vostra Eccellenza? » E rispondendo quello: « Niente, niente, ammiro la vostra virtù, e vorrei vedervi un po' dipingere. » Ammira, disse l'altro, una grazia fattami da Dio. » (Fels. *Pittr.* tom. II, parte IV.)

[2] « Doctrina et tractatione, geometrica illa obscura et arcana cuidam indigno communicata, dixisse eos portendi divinitus scelus et impietatem, magno et novo aliquo malo vindicatum iri. » *Plut.* tom. I, pag. 130, ed. Francoforte, anno 1592.)

[3] « In proverbium usque Græcorum celebratum est, indoctos a Musis atque a Gratiis abesse. » (Quint. *Inst. Orat.*, tom. I, pag. 179, ed. Taur.)

e fu appunto dall' avere i Romani relegato nell'ordine degli schiavi uno studio sol conceduto a quello degli uomini liberi presso i Greci, che ne derivò la primazia intellettuale del popolo conquistato sopra il popolo conquistatore.

Dalla considerazione delle diverse circostanze che caratterizzarono l' insegnamento della pittura nella Grecia, e dalla conformità d' induzioni che faceano consentire al pensiero di Pamfilo i più eletti spiriti di quella contrada, ne risulta la ferma credenza che, posta l' identità degli studi, posta l' identità dello scopo a cui mirano e quella dei danni che vi derivavano da una causa medesima, abbia per natural conseguenza a riconoscersi necessaria una stessa identità nel rimedio da applicarvisi; e che dall' essere la bassezza degli animi e degl' ingegni respinta dalla reggia di quella nobilissima fra le arti, abbiasi a ripetere il progresso o il regresso osservato nella di lei condizione in varie epoche della sua storia, come a sperare altresì una riforma nella bassezza in cui essa riduceasi presso i moderni.

II.

Cosa di gran momento nella quistione che trattiamo, e propria a definire la conformità che la genesi delle idee serba nell' ordine delle operazioni psicologiche, è l' osservare che, essendo da una medesima natura di studi derivati i medesimi erramenti, uniformi pur fossero i correttivi che, presso due diversi popoli, proponevano i dotti a richiamarli dalla loro degradazione. La storia della scuola greca e quella dell' italiana ci dimostrano infatti ambedue essersi la stessa idea fatto adito agl' ingegni più cospicui, che, a grande intervallo di tempo e distanza di luogo, coltivarono tali studi. E nulla meglio dimostra la forza della massima, suggerita

al primiero institutore della Grecia da un profondo convincimento sul vero interesse della pittura, che il vederla di nuovo dalla stessa credenza risuggerita al più rinomato maestro che le arti del disegno vantassero nella scuola fiorentina. Nè al solo Buonarroti limitavasi il concetto d' un tal vero, ma propagandosi questo, e rinnovando nella pittura italiana la fase prodottasi nella greca, ove altri uomini, cospicui in altri studi, aderivano alla riforma di Pamfilo, così anche fra noi l' idea concepita da Michelangelo rigermogliava nella mente di molti insigni cultori delle arti o delle lettere, che colla propria adesione corroboravano la proposta del gran caposcuola. Gli autentici documenti lasciatici dal più diligente fra gli scrittori che ne dettarono la biografia, dimostrano infatti che riconoscendo il Buonarroti i danni venuti alla pittura dalla grossezza che deformava una parte notabile de' suoi cultori, come pure il poco frutto che per tali cause emanava dai propri ammaestramenti, giudicava opportuno rimedio a richiamarla dall' attuale degradazione rimuovere dal suo studio il volgo ineducato, riducendola negli ordini più alti della società, e, secondo le parole del Condivi: « in persone nobili, come usavano gli antichi, e non in plebei. »[1] L' evidenza del danno, e la necessità del rimedio, irradiavano pure in quell' istessa epoca la mente d'uno de' più chiari maestri della medesima scuola. Nodrito dai precetti dell' insigne artefice, consentiva Francesco Salviati, al dir de' biografi, coll' opinione espressa dal Buonarroti; ed avendo in parecchie circostanze di sua vita avuto campo d' esperimentare le sconvenienze che derivano dal basso costume dei pittori ineducati, studiava di tenersene quanto più potea lontano, e di mantenersi nella familiarità delle

[1] Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, cap. LVII. pag. 56; ed. fiorent. 1746 in-fol.

persone letterate, e de' gentiluomini: « Egli ebbe, dice Vasari, sempre in odio gli artefici plebei, ancorchè fossero in alcuna cosa virtuosi. »[1] Consenziente all'idea del caposcuola greco e del toscano si mostrò pure il rinomato scrittore aretino, il quale benchè coi modi e colle usanze professionali spesso dimostrasse esser facil cosa adottare anzichè praticare un dato principio, severamente censurava la bassezza d'animo e di tratto che menomarono la moral condizione d'Andrea del Sarto; il quale, essendo figlio d'un semplice artiere, e avendo da giovine praticato nella bottega di Giovanni Barile *pittore grosso e plebeo*,[2] ne avea ritratte le maniere e i pensamenti; onde a tal causa, diceva, eran da attribuirsi le umiliazioni e le traversie che ne avean tribolata la carriera, e il non essersi egli, con sì ricca dote d'ingegno, elevato al grado che avrebbe raggiunto, *se avesse atteso ad una vita più civile ed onorata.* Ma di tutti più esplicito e più risoluto nel dichiarare il proprio parere, era un

[1] Tom. IX, pag. 161.

[2] *Vita d'Andrea del Sarto*, tom. VI, pag. 133 e 134. Aggiungiamo alcune parole del suo testo, che dopo aver figurato nella prima edizione, erano, per quanto si crede, tralasciate nella seconda, *perchè facessero poco onore ad Andrea*: « Egli è pur da dolersi della fortuna quando nasce un buon ingegno, e ch'e' sia di giudizio perfetto nella pittura, e si faccia in questa conoscere eccellente con opere degne di lode, nel vederlo poi per il contrario abbassarsi nei modi della vita, e non poter temperare con mezzo nessuno il mal uso de' suoi costumi.... atteso che chi non istima la virtù con la nobiltà de' costumi, e con lo splendore della vita onesta e onorata non la riveste nascendo bassamente, adombra d'una macchia l'eccellenza delle sue fatiche, che si discerne malamente dagli altri. Per il che coloro i quali seguitano la virtù, doveriano stimare il grado in che si trovano, odiare le vergogne, e farsi onorare il più che possono del continuo: che così, come per l'eccellenza delle opere che si fanno, si resiste a ogni fatica acciò non vi si vegga difetto, il simile avrebbe a intervenire nell'ordine della vita, lasciando non men buona fama, di quello che si faccia d'ogni altra virtù. » A qual bruttezza di modi possa condurre un pittore, anche di vaglia, il praticar con gente bassa, lo dimostra il Malvasia nella vita del Valesio e di Leonello Spada. (*Fels. Pittr.*, parte IV, pag. 114 e 139).

altro pittore di pari celebrità, che dal Lanzi si paragonò a Federico Barocci, e talvolta anche allo stesso Correggio, e potè nella propria patria spesse volte competere coi due massimi coloritori delle Fiandre, Giovanni Battista Paggi, maestro della scuola genovese.

Erasi nel 1691 la compagnia dei pittori di Genova risoluta a rinnovare gli antichi suoi regolamenti, e il Paggi che allora avea stanza e lavoro in Firenze, ove conducea stupendi freschi alla chiesa degli Angeli e nel chiostro di Santa Maria Novella, tramandava ad un suo parente le osservazioni che gli suggerivano le varie riforme adottate dal patrio sodalizio. Ecco i termini in cui egli si esprime sul capitolo che intendeva a raffrenare la troppo facile ammissione dei giovani al tirocinio pittorico: « Questo capitolo è compatibile, perchè si muove a sminuire il numero de' goffi, parendo cosa inumana il vedere ogni pittore, anche dozzinale, tenere scorta di discepoli, la maggior parte poveracci, sprovveduti di lettere e di talenti, e che non per altro s' accomodano all' arte se non per il fine di guadagnare, facendo poscia cose scellerate e indegne, per ottenere questo intento. A parer mio è necessario lo scemar questa turba, perchè fra dieci, o per meglio dire fra cento, appena uno riesce valentuomo. Parrà necessario allevarne molti, perchè pochi ne riescano; ma neppur questo è sano consiglio, perchè se i rimanenti, che non vanno innanzi, sono assai, bisogna dunque trovare il modo d' erudirne pochi e buoni, giacchè non si possono conoscere a prima vista (cosa che anche talvolta dalla sola fisonomia riuscirebbe) e converrà non accettar per discepoli che figliuoli di cittadini di condizione onesta, benestanti di fortune, e nobili se fia possibile. Costoro per lo più, per la buona creanza ed educazione loro, sono più docili e idonei degli altri, e di più speculativo ingegno, onde non se ne

potrebbe aspettare se non buona riuscita. Si moverebbero per stimolo d' onore, non di guadagno; avrebbero l' ornamento delle lettere e delle buone discipline troppo necessarie ai pittori; e sarebbero finalmente atti a ritornare questa nobilissima professione nella sua grandezza primiera. Dirà taluno che così facendosi, presto ella si spegnerebbe, perchè non si vede che i cittadini nostri inclinino ad un' arte da essi poco apprezzata. Rispondo che infiniti non la stimano perchè non la conoscono: molti la conoscono ma non la degnano per la bassa qualità di chi l' esercita, essendo talvolta persone, quantunque colme di virtù, povere di vestimenti, epperò schifate; non che i panni accrescano punto o scemino i talenti, ma il rispetto del terzo fa che così si faccia. Confesso che, per qualche tempo, gli artefici scemerebbero, ma non l' arte, e non dubito poi che, mancata tanta gentaglia, non cominciassero i più onorevoli cittadini ad impiegarvi volonterosamente i loro figliuoli, cosa che sarebbe un risuscitamento. — Non risana mai un membro infetto se prima l' avveduto chirurgo non ne rimuove la parte guasta.... — Soleva dire il gran Michelangelo, che era nobile, e prendea compassione di quest' arte tanto bella e nobile, cascata in mano della bassa plebe, per poco accorgimento delle persone nobili; e diceva il vero. »[1]

Queste parole del Paggi sembrano il commentario del maestrevole principio di Pamfilo, di sottoporre il tirocinio pittorico a tal disposizione che lo rendesse inaccessibile all' inopia considerata come madre dell' ignoranza, isolando l' arte fra coloro che per gloria anzichè per lucro la coltivano. Infatti la lunghezza e il dispendio che la scuola di Sicione imponeva, erano condizioni proprie a rimuovere i meno fervidi da una carriera ove solo

[1] Bottari, *Lett. Pitt.*, tom. VI, pag. 92 e seg., ed. milanese, 1822.

in capo a due lustri potea conseguirsi alcun utile materiale. Vi persistevano i facoltosi e gli appassionati, perchè ambe quelle classi studiose del bello, avide di lode. I primi, che non ne facendo un mezzo di sussistenza, s' imponean ciò non ostante una vita così laboriosa, ben dimostravan coll' atto, che la soddisfazione intellettuale inerente a tale studio è bastevole a compensarne le fatiche: il loro esempio aveva influenza vantaggiosa sugli altri, e ne doppiava lo zelo a studiare con gagliarda risoluzione. Per altra parte quelli che non essendo doviziosi assentivano a sobbarcarsi a grave tributo, mossi da vaghezza di un' arte da cui per lunghi anni nulla poteano sperare, ove dubbia era la riuscita, le difficoltà e il lavoro sicuri, facean, colla persistenza loro, prova d' un appassionamento per cui ad essi accertavasi il successo, all' arte la gloria. La difficoltà dell' ammissione alle scuole di pittura, invece d' essere impedimento allo studio, vi diveniva anzi un veicolo. Era la vocazione degli artefici posta in tal modo ad esperimento, e depurata da ogni estraneo motivo. Purtroppo la facilità che la pittura offre a chi, accontentandosi a mediocre abilità ed a mediocre lucro, sol la considera qual mezzo atto a campare con minor fatica, suol essere di troppa seduzione alle classi volgari, perchè non si abbia a tentare d'allontanarne con ogni impegno quella turba d' idioti e d' infingardi che solo si risolvono a coltivarla per l' intellettuale vaghezza di chi destinato all' uso della pialla, antepone quello del pennello, il titolo di pittore a quel di falegname, e una vita comoda e onorata ad una laboriosa e vile. Da sì generosa e ragionata vocazione, che tanto contribuisce a popolare le panche accademiche di numerosi anzichè scelti proseliti, [1] derivò in gran parte la de-

[1] Sembra che la fecondità delle donne del volgo o del contado sia più particolarmente destinata a popolare gl' instituti accademici delle metro-

cadenza dell'arte. Sarebbe indi consentaneo così alla sentenza degli antichi come de' moderni maestri, che una ragione sufficiente di sussistenza si richiedesse come fra' Greci anche fra noi, in chiunque abbia talento di esservi iniziato, salvo i casi purtroppo rarissimi di straordinari ingegni. Cessando per tal modo ogni inquieta sollecitudine sui bisogni materiali dell'artefice, gli sarebbe conceduto di consacrare al perfezionamento della pittura tutto quel tempo che, incalzato dalla fame, egli dà sovente al solo proficuo uso di essa. Risoluta così la sincerità della vocazione dalla prova di chi provvisto di sostanze non le attende dalla professione, sarebbe tolto ogni sospetto che il maggior lucro unito alla minor fatica abbiano in lui più specialmente determinata la scelta della propria carriera. A tal vantaggio altro se ne aggiungerebbe di pari importanza, che il grado del censo fosse per mallevarne il grado dell'educazione; indi la migliore di lui riuscita. A queste considerazioni, proposte alla presente dall'esperienza delle passate età, è co-

poli. Non v' ha artiere o villano che, favorito dal cielo di numerosa prole, ed avendo, secondo il costume, introdotto uno dei figliuoli nel chericato, non metta l'altro al pittore, con danno evidente dell'agricoltura e delle arti fabbrili. Siffatte vocazioni hanno, le più volte, a precipuo fondamento la naturale albagia di salire in condizione. Ma la soverchia numerosità e l'insufficiente educazione dello specie che traggono agli ordini sacerdotali, contribuiscono ad arrnvidare di lor nativa ruvidezza le cerimonie del culto e le sociali loro pratiche: difetti che spesse volte si consociano colla stessa coltura teologica e anche letteraria, ovvio essendo incontrare preti altrettanto istrutti quanto poco educati, che, rivestendo ogni atto del proprio ministero colla volgarità dei proprii modi, sono cagione che le classi finamente educate della società, accnsino talora il culto di qnanto sono da accusarsi i soli suoi ministri. La stessa cosa, e per la causa stessa, avviene altresì talvolta fra i cultori della più gentile fra le arti, a cui i rozzi suoi interpreti sembrano innestare tutta la rozzezza della propria natura. La religione e l'arte provano danno anzichè benefizio dal concorso di chi le coltiva non per vocazione ma per mestiere. A ben riuscire nell'una come nell'altra di tali professioni, si richiede una purità d'intento che affatto escluda, o lasci almeno assai lontano addietro, ogni altro motivo che quello di lor medesime, e del sublime scopo a cui l'una e l'aitra intendono.

rollario spontaneo che l' essere nelle Accademie gratuito l' insegnamento della pittura, abbia a considerarsi come condizione perniciosa anzichè utile all' arte, come quella che progressivo d' una in altra generazione di pittori mantiene quel preciso inconveniente che da Pamfilo sino al Paggi, e da Aristotele sino a Lorenzo Mediceo, veniva riprovato come principale fra le cause che condussero la pittura al suo abbassamento. A tal vero, dedotto dalla storia di due nazioni, e fin d' allora evidentissimo fra i cultori della pittura, si deve attribuire un fatto da cui riceve nuova forza l' argomento; che, cioè, tutte le Accademie instituite in Bologna al tempo della riforma carraccesca, e quella istessa dei Carracci sì lodata dai più accreditati scrittori, tutte avevano a comune regola la retribuzione d' una mercede obbligatoria dei discepoli al maestro, simile a quella minervale venuta più tardi in uso nelle scuole universitarie. Ne vennero citati alcuni esempi dall' accurato scrittore della *Felsina Pittrice*, dalle cui parole si argomenta che scarsa essendo la messa sborsata dagli alunni, ovvio era fra essi l' uso d' aggiunger a questa alcuni altri donativi proporzionati all' avere di ciascheduno.[1] Appare però da quanto siamo per dire, che la tenuità di tale mercede non la rendesse bastevole

[1] Narra Malvasia che il padre di Paolo Buonconti, discepolo del Passerotti e dei Carracci, era uso interrogarli se ben si diportasse il *ragazzo*, e averne sempre in risposta *guadagnare ogni giorno più*: ma che i malevoli di quegli artefici spiegavano essere tal guadagno quello che, spesso regalati, facevano i maestri; e ne cita quindi alcuni così in danari come in roba che dal padre essi avean ricevuti. (*Fels. Pittr.*, parte III, pag. 573.) Parlando di Domenico degli Ambrogi, scolaro di Dionisio Calvart, scrive quindi che questi lo licenziava dalla scuola, perchè, oltre alla mensual provvisione, non lo avesse Domenico regalato come usavano gli altri alunni, dicendo di non aver bisogno di *galline che non facessero uova* (Ibid. parte III, pag. 544): e di Leonello Spada, essere stata sì grande la sua povertà, da non gli concedere di *pagare la sua porzione nella pubblica accademia*. (Ibid. parte IV, pag. 104.) Non difetterebbero altri esempi a dimostrare non essere stato gratuito l' insegnamento della pittura in un' epoca a lei sì gloriosa.

a frenare l'irrompente folla di quelli che dal trivio e dalla piazza si conducevano alle scuole di pittura, epperò a rimondarle da quel basso elemento che antichi e moderni ne avean voluto proscrivere. Contro sì deplorabile irruzione d'altra specie di barbari, con fortissima parola inveiva il più vago fra i pittori di quell'epoca, Guido Reni. Inspirato qual era da squisita premura verso uno studio sì onorevole, affermava egli che a rinnovarne la dignità, ed a migliorar la condizione di quelli che la coltivano, sarebbe dovuto pagarsi dagli scolari una doppia il mese al maestro, perchè in tal modo essi avrebbero operato con maggior impegno per addottrinarsi nel difficile studio, e per soddisfare alla famiglia coll'esimersi più presto dal tributo; ed inoltre: « Perchè non potendo tutti pagar tanto, *la canaglia* (son sue parole) non si saria posta a sì nobile professione. »[1] Coll'opinione del chiaro bolognese concorda quella d'un filosofo dell'età nostra che profondamente sentì e scrisse del *Bello*, il quale afferma giustamente non incombere allo Stato il dovere di dare a tutti gratuito l'insegnamento d'una scienza o d'un'arte oltre il semplice grado elementare:[2] fino a tal grado voler giustizia che l'abile pit-

[1] *Fels. Pittr.*, parte IV, pag. 74, ed. bologn. 1678. Rembrandt esigeva la somma di cento fiorini d'oro da ciascuno dei suoi alunni, sol per ammetterlo a studiare nella propria scuola. (G. Planche. *R. des Deux Mondes*, 15 juill. 1853, pag. 255.)

[2] V. Cousin, *De l'Instr. publ. en Allem.*, tom. I, pag. 170. Ecco il parere di questo scienziato sull'insegnamento gratuito: « Di prima presa sembra un trovato mirabile, e degno di nazione colta e civile che le porte delle accademie si aprano a tutti, ed entri chi vuole senza pagar nulla; ma nella realtà poi ne risulta che buona parte degli alunni si conducano con poco impegno ad uno studio che, nulla costando loro, sanno di poter fare in più o meno tempo, e lasciare e riprendere ad arbitrio; e che il professore, nulla scapitando a far male, nulla guadagnando a far bene, ne curi con poco zelo l'instruzione. Ben diverso è l'effetto di questa, allorchè gli alunni contribuiscon del loro la provvisione al maestro; poichè così ben conoscendo il *valore* di sue lezioni, ne impiegano il tempo con diligenza, le se-

tore il quale si condanna al duro travaglio d'insegnar gli elementi del disegno o della pittura in un'Accademia, riceva, oltre la minervale dovuta dagli alunni, una retribuzione dallo Stato, onde abbia equo compenso il tempo ch'ei dee sottrarre all'esercizio dell'arte, e sia indótto a disimpegnare con zelo i doveri della carica: ma varcato quel primo limite, chiunque intenda a più o men perfezionarvisi, deve arrecarle egli solo il proprio tributo, libera a lui rimanere l'elezione della propria guida fra coloro che con più vaglia, e con maniera a lui più consona trattano la pittura: ed assumere egli, colla propria indipendenza, la malleveria della propria carriera. Cessa allora ogni ulteriore intervento dello Stato, il quale deve additare, non imporre, al genio le vie della gloria. Sotto la sua tutela viene il giovane condotto come per mano fin sulla soglia del tempio, e iniziato ai misteri del culto; a lui solo spetta allora ascendere fino all'ara del nume, e rivestire la dignità sacerdotale.

È senza dubbio assai generoso il motivo che facea fermare, nell'attuale grado, la condizione dell'insegnamento nelle pubbliche Accademie. Essa è fondata sulla parità legale d'ogni cittadino riguardo agli studi, e sulla possibilità che dalle ultime classi appunto sia per emergere quel genio da cui vengano essi meglio illustrati, come avveniva a Giotto, Donatello, Domenichino, Schia-

guono con assiduità, e doppiando io studio, doppiano ii progresso. E per altra parte il maestro che trovasi a fronte altri concorrenti a cui possano i suoi discepoli accostarsi liberamente, è dallo stesso suo interesse indotto a crescere colle zelanti ammonizioni la buona nomina della scuola, per mantenervi la frequenza dei discepoli e quella dei tributi che gli accompagnano.» Per la qual cosa è da argomentarsi che quello imposto dai pittori bolognesi al tempo ove le accademie ancor non davano l'insegnamento gratuito, contribuisse ad attivare il progresso della scuola, e che a tal consuetudine debba in parte ascriversi la floridezza a cui perveniva quella de' Carracci, che dal Lanzi, dal Milizia e dal Cicognara consideravasi il miglior prototipo di tali instituzioni.

vone, ai Carracci, Rembrandt, Claudio, G. Pussino, e a tanti altri. L'opportunità di siffatta determinazione venne però dall'esperienza dimostrata più speciosa che vera. La gloria incerta che ridonda dalla comparsa d'un genio, il quale non si mostra se non a lunghi intervalli, non risarcisce il danno certo che l'ignoranza e la trivialità dei sentimenti, che n'è compagna indivisibile, arrecano alla pittura. La storia di questa, prova per altra parte non abbisognare gl'ingegni straordinari di Accademie che li pongano in luce; ma spingervisi da sè stessi per propria forza, allora tanto più gagliardi, quanto più respinti da ostacoli, e simili a fiamma, che, compressa, tutto supera, e brillante più che mai, si leva alle stelle. Ma siffatti ingegni sono eccezione alla regola. È nella natura delle cose che il figliuolo di rozzo bracciante non abbia nè coltura nè educazione, se non altro, a difetto di mezzi da reggerne la spesa, e che il manco di tali doti lo renda soro e disadatto ad un'opera che richiede non solo perspicacità d'ingegno, ma squisitezza di sentimento. La mente umana non può abbandonarsi con frutto ad alcuno studio elevato, se non libera dalle cure volgari; epperò chiunque versi fra idee abbiette, non suole esser capace di opere degne dell'ammirazione dell'avvenire.[1] Contro gl'idioti del volgo, che ardiscono aspirare alle grazie d'un'arte, da cui li proscrive la nativa grossezza, volgea parole assai disdegnose l'oratore latino, e schernendone la disadatta incompetenza, diceva, altro esser ciò che abbia a sentire il fabbro o il facchino, altro ciò che l'uomo fornito di dottrina; e al disprezzo aggiungendo la contumelia, affermava aversi tal genia ad ammonir non già colla parola ma col bastone,

[1] « Neque enim fieri potest ut qui parva et quæ servitiorum sunt propria obeunt per omnem vitam, admiratione, et dignum omni ævo quidquam edant. » (Long., cap. VII.)

a modo di giumenti. [1] Varrone, volendo anch' egli deridere la sconcezza di siffatti uomini dozzinali, li paragonava ad asini colla lira: [2] e il satirico Orazio li respingea dall' ara delle Muse: *Odi profanum vulgus et arceo!* La voce di questi illustri antichi sembra accordarsi in coro maestoso con quelle del caposcuola greco e fiorentino, per respingere dalla sfera del genio l' incólta plebe, onde a vece d' estoller sè stessa a tanta altezza, ella non s' adoperi per contro ad abbassar, chi vi ha sede, al proprio livello. Avido al lucro e indifferente alla gloria, il volgo si troverà infatti tanto più indótto a violar senza riguardo un' arte nobile riducendola a mestiere meccanico, quanto più agevole sarà per riuscirgli lo spaccio che alcun genere di pittura possa incontrare in una condizione di tempi o di paesi, ed a seconda della maggiore o minor corruttela del pubblico gusto. Allora un artefice povero e ineducato, spinto da quell' avidità che è doppiata dal bisogno, non gli essendo freno l' elevazione di sensi, che ad un altro vieterebbe il prostituir la dignità dell' arte, non guarderà, per far busca di maggior danaro, di vilipenderla, sol d' oro cupido, al resto indifferente:

> Gestit enim nummum in loculis demittere: post hoc
> Securus, cadat an recto stet fabula talo. [3]

Conscii del danno che ridonda alla pittura da tal mercenaria condizione, vediamo quante volte e quelli che la coltivarono, e quelli che ne scrissero, abbian deplorato un tanto avvilimento, e come l' istesso Vasari, che pur fu detto abborracciar talora per cupidigia le

[1] « Utrum bonis est quærendum quid bajuli, aut operarii aut quid homines doctissimi senserint » (*De Orat.*, cap. X): e altrove: « Quid nunc te, asine, literas doceam? Non opus est verbis sed fustibus. » (*In Pis.*, cap. XXX.)

[2] « Varro quandam ex suis satyris Ὄνος λύρας (Asinus ad Liram) inscripsit. » (*Ferc.*, tom. I, pag. 240.)

[3] Horat. Flacc., *Epist.* I, lib. II.

opere che gli si commettevano, abbia in più luoghi del suo libro ripetuto che *il bisogno fa cattivi artefici.* Era del medesimo parere un altro benemerito scrittore, Antonio Zanetti, che, passando in rivista i pittori della scuola veneta, ne cita ad esempio Andrea Schiavone, il quale, se non fosse stato angustiato da continue strettezze, non avrebbe avuto da invidiare a qualsiasi de' primari maestri.[1] Carlo Ridolfi scrive che se il Tintoretto non avesse, con molta famiglia, avuto molta miseria, effetti anco maggiori sariansi veduti del suo felice pennello,[2] e che le ingiurie della fortuna deviano spesso al basso i più nobili intelletti: il Malvasia, essere l'istessa causa stata ostacolo all'eccellenza a cui per le rare doti dell'ingegno potevano attingere il Curti e lo Spada:[3] e il Dubos, soler l'indigenza deprimere il genio di chi, spinto dalla necessità, è astretto ad appigliarsi al genere più lucrativo.[4] L'arguto Giovenale poi dichiara apertamente non poter l'affamato penetrare nell'antro delle Muse, ed aver per certo avuto satollo il ventre Orazio, allorchè vedea Bacco e le Menadi trescanti insieme fra le deserte rupi del Rodope e dell'Emo:

> . . . . . Neque enim cantare sub antro
> Pierio, thyrsumque potest contingere sana
> Paupertas, atque æris inops; quo nocte dieque
> Corpus eget. Satur est cum dicit Horatius evoe!

Consentiva con tutti questi il più erudito scrittore che le arti avessero nel Lazio, dicendo che all'immaginativa del gran Protogene avea la povertà e la quotidiana applicazione ad un lavoro manuale, la pittura delle navi,

[1] *Della Pitt. Venez.*, lib. III, pag. 243, ed. ven. 1771.
[2] *Merav. dell'Arte*, tomo II, pag. 61, ed. ven. 1698.
[3] *Fels. Pitt.*, tomo II, pag. 103 e 158.
[4] *Réflex. crit.*, tomo II, pag. 101, ed. de Paris 1733.

inaridita la vena durante lo spazio di cinquanta interi anni di sua vita.[1] Alla serie degli scrittori che vollero allontanato dalle gentili discipline chi nacque nell'indigenza, non perchè privo d'averi, ma perchè privo d'educazione, dobbiamo aggiungere uno de' più splendidi intelletti che abbiano illustrata la comune patria, Lorenzo de' Medici. Quel grand'uomo tenea per fermo che le persone appartenenti alle classi educate « Possono più agevolmente in ogni cosa venire a perfezione, e più presto che non fanno per lo più le genti basse,[2] nelle quali comunemente non si veggiono que' concetti, nè quel meraviglioso ingegno che negli altri si vede; senza che

[1] « Summa ejus peupertas initio, artisquo summa intentio, et ideo minor fertilitas. Quidem et neves pinxisse usque ad ennum quinquagesimum putant. » (Plin., lib. XXXV, cap. 36.)

[2] Tal cosa più specialmente afferme ii Vesari nella vita di *Giovanni Francesco Rustici*, scultore e architetto florentino, il quale essendo di agiata condizione, studiava l'arte più per suo diletto e per desiderio d'onore, che per trarne guadagno: « E per dire ii vero, quegli artefici che hanno per ultimo e principale fino il guadagno e l'utile e non la gloria e l'onore, rade volte, ancor che sieno di bello e buono ingegne, riescono eccelleutissimi. Senza che il lavorar per vivere, come fanno infiniti aggravati di famiglia e di povertà, ed il fare, non a capricci e quendo a ciò son vòlti gli animi e la volontà, ma per bisogno dalle mattina alla sera, è cosa non da uomini che abbien per fine la gloria e l'onore, ma da *opere*, come si dice, e da manovali: perciocchè le cose buone non vengon fatte senza essere prima state lungamente considorate. E per questo usava dire il Rustici nell'età sua più matura, che si deve prima pensare, poi fare gli schizzi e appresso i disegni, e quelli fatti lascierli stare settimane e mesi senza vederli; e poi, scelti i migliori, metterli in opera. La qual cosa non può fare ognuno, nè coloro l'usano che lavoran per guadegno solamente. » (*Vite dei Pitt.*, tom. IX, p. 73.) Il medesimo pensiero fu dal medesimo scrittore accennato nella vita di *Nanni Antonio di Banco*: « E' pare universalmente, ne' delicatissimi tempi nostri, uno inconveniente certo non piccolo se una persona bene agiata, e che può vivere senza sudori, si esercita o nelle scienze, o in quelle arti ingegnose o belle che recan fama al vivo e al morto; come la virtù non convenga forse se non ai poveri, od a coloro almeno che non son nati di sangui chiari. Opinione veramente erronea, e che merita giustamente d'essere abbominata da ciaschedano; essendo sempre più onorata e più bella cose le virtù nella nobiltà e nelle ricchezza, che nella gente povera e vile. » (*Vasari.*, tom. III, pag. 39.)

avendo i manco agiati il più delle volte a difendersi dallo stento e dalla povertà, e per conseguenza essendo necessitati a fare ogni cosa meccanica, non possono esercitare l'ingegno, nè a sommi gradi d'eccellenza pervenire. Onde ben disse il dottissimo Alciato, parlando de' begl' ingegni nati poveramente, e che non possono sollevarsi per essere tenuti abbasso dalla povertà, quanto innalzati dalle penne dell'ingegno: *Ut me pluma levat, sic grave mergit onus.* »[1]

III.

Chiunque ponderi consideratamente le parole con cui tanti illustri artefici o scrittori antichi e moderni eliminavano la condizione povera dai giardini delle arti, riconoscerà non essere già il difetto casuale della nascita, ma quello probabile dell' educazione, che era preso in mira dall' unanime loro condanna. Infatti la rozza ignoranza delle plebi ineducate riproduceva, al rinascimento della pittura in Italia, gli stessi danni che essa aveva partoriti nella Grecia ai tempi d' Aristotile. Onde, allorchè i maestri più cospicui del secolo decimoquarto videro minacciato il decoro della professione dalla viltà e dalla cupidigia degl' infimi, i quali non solo la manomettevano colle opere ma la disonoravano coll' infedeltà ne' contratti o colle trufferie nelle materie, essi si risolvevano a riparare siffatte sconvenienze coi mezzi che lor si mostravano più idonei, e ricorrevano all' agente che più d' ogni altro è irresistibile allo spirito, la forza morale. E per verità, rileggendo i regolamenti delle antiche cor-

[1] Vas., *Vita del Torrigiani*, tom. V, pag. 201. Nell' emblema d' Andrea Alciato era espresso un giovane che avea la destra levata al cielo, con due ali ai polsi, ed una gamba alta in atto di slanciarsi a volo, mentre una pietra, ch' egli impugnava colla manca, col proprio peso lo traeva a terra.

porazioni di pittori o scultori, a far capo da quelli mentovati dal Tizio nelle *cronache Sanesi* del 1292,[1] e venendo fino a quelli del secolo XVI, si vedrà com'essi intendessero a mantenere nella lor Compagnia *una dignità e una nobilissima emulazione*, che riconoscevano essersi a poco a poco rattiepidita.[2] E siccome sull'intera umana società espandevasi allora un immenso fervor religioso che fu il tipo caratteristico di quel secolo, non si può a meno di rendere giustizia alla sapienza di consiglio con cui gli uomini spettabili che soprintendevano alla compilazione di tali regole, unanimi concorressero a far in esse richiamo al generoso impulso, per raffrenare il crescente tralignamento, e restituire alla corporazione il suo primiero decoro. Onde quello che i riformatori della pittura greca tentavan conseguire riducendone il culto fra i giovani di nascita ingenua, altresì tentavano i riformatori dell'arte italiana, introducendo nelle Compagnie osservanze religiose che, quantunque assai prossime a quelle usate dalle fraternite di battuti, eran nondimeno evidentemente destinate a nobilitare gli animi dei suoi cultori, riformandone, col presidio d'un principio virtuoso, le vili costumanze. A tutti possono essere esemplare gli statuti emanati dalla Compagnia dei pittori sanesi nel 1368, i quali più compiuti ci pervennero, e dimostrano con quali minute precauzioni procedessero que' valent'uomini a tutelare l'onoratezza del sodalizio, ed a punirvi ogni maniera di giunteria, fra cui sembra fosse più particolarmente ovvia quella di sostituire all'oro buono il falso, e all'azzurro oltramarino quello di Germania. E siccome dagli usi di un'istessa

[1] Essendo questi una riforma di altri già preesistenti, ciò dimostra che tale misura erasi già in altre circostanze considerata qual rimedio ad altri abusi che erasi tentato reprimere.

[2] Cicogn., *St. della Scult.*, tom. III, pag. 220.

professione spontanei sogliono emanare i medesimi abusi, così dobbiamo argomentare che fra le cause da cui veniva motivata la riforma di Pamfilo, questa pure s'avesse ad annoverare; mentre, al dir di Plinio, appare che nelle comandate di lavori che agli artefici si faceano dai committenti greci, questi si riserbassero di porger loro eglino stessi i colori più preziosi, *colores floridi*,[1] come se ne trova esempio anche fra gl'Italiani, e come costumò dipoi il sommo pontefice Martino V, il quale, onde ottenere per quanto era in lui la miglior riuscita dei freschi da esso ordinati a San Giovanni Laterano, somministrava egli stesso l'oltramare a Vittore Pisanello.[2]

Le riforme introdotte nelle varie compagnie pittoriche, e l'influenza che il senso religioso esercitava durante un lungo intervallo sullo spirito degli artefici, avevano a miglior grado ridotte le cose dell'arte che allora attingeva al limite del divino: ma quello straordinario infervoramento, mantenuto dalla semplicezza degli animi, e dei tempi, andava grado grado estinguendosi, a misura che la scoperta de'marmi greci, favorita da Lorenzo il Magnifico e dagli altri Medicei, travolgea l'arte dal carattere ieratico improntatole dagli artefici del se-

[1] « Sunt autem colores austeri ant floridi. Utrumque natura aut mixtura evenit. Floridi sunt quos dominus pingenti præstat, minium, armenium, cinnabaris, crysocolla ec.; » e più sotto: « E reliquis coloribus, quos a dominis dari diximus propter magnitudinem pretii, ante omnes est purpurissum, et creta argentaria. » (Plin., *Hist. Natur.*, lib. XXXV, pag. 299, ed. Taurin.)

[2] Il Giovio scrivendo a Cosimo de' Medici gli diceva: « I pittorelli dell'età nostra si sono più volte sforzati, montando con le scale, a rader via l'azzurro di Vittore Pisanello (Bott., *Lett. Pitt.*, tom. V, pag. 82.) Furon varie volte tributati elogi ai pittori che nelle loro tavole si applicarono alla sceltezza di tal colore: Rosini esaltò l'oltremare di Cimabue, dicendo farne esso comparir le pitture come se ancor fossero recenti (*St. della Pitt.*, tom. I, pag. 188); e il Boschini accerta che le tavole di Gian Bellini abbattevano per tal pregio quelle dei suoi successori (*Ricc. Min. Proem.*, pag. 8, Ed. Ven. 1674.)

colo decimoterzo, e che sotto l'influenza dello Squarcione, del Mantegna e del Perugino, che appassionatamente gli studiavano, in lei finalmente prevalea l'inspirazione profana, per cui le tavole che fino allora solo avevano espresse figure di santi, o fatti biblici ed evangelici, erano invase dai temi della mitologia, o da quelli dell'antica storia. Vedemmo il gran Michelangelo attribuire l'abbassamento in cui cadea più tardi la pittura alla morale degradazione degli artefici, ed essersi quindi in lui destato quel medesimo pensiero che anticamente attuava un altro gran maestro. L'effetto inevitabile degli anni e dell'abitudine, e la prevalenza che gl'interessi personali sogliono avere su quelli dell'arte, aveano tornati i suoi cultori ai passati traviamenti. Le nuove idee e le nuove forme che s'introduceano nel mondo, necessitavan nuovi divisamenti per ricondurre al senso del bello quelli che, dediti al puro calcolo dell'utile, studiavano, non già di oprar con lode, conducendo le pitture con istudio e accuratezza, ma *tirando via di pratica*, e cercando i modi più compendiosi onde moltiplicarle e con esse gl'indiscreti guadagni, come ai tempi della greca decadenza era costume di Filosseno Eretrio. [1]

[1] « Celeritatem præceptoris secutus breviores etiamnum quasdam picturæ vias, et compendiarias invenit. » (Plin., lib. XXXV, cap, 36). Il Vasari stesso, che più tardi riconoscova essere l'accademia stata fondata da Cosimo, acciò i pittori ne fossero indòtti a condurre con più studio le opere loro, era il primo che coll'esempio e col precetto inculcava doversi *tirar via di pratica*. A quel tempo non solo si trascurava il disegno o la composizione dei quadri, ma perfin la qualità delle stesse materie coloranti; le quali adoperandosi inoltre molto oleose, compromettean la durata dei dipinti, come apertamente lo dimostrò il fatto scandaloso che avvenne in San Lorenzo ad una tavola ordinata al Vasari da Cosimo I, la quale dovette esser rimossa dall'altare *perchè le tinte se n'erano dileguáte*. (Lanzi, *St. Pitt.*, tom. I, pag. 189.) Per ben dimostrare il conto in cui l'avarizia di questo artefice gli facea tenere lo studio e la diligenza nel disegno dei suoi ignudi, lasceremo narrare il seguente fattarello a un di lui contemporaneo: « Bartolomeo da Reggio era un giovane studiosissimo e valente, nè v'era pari a lui in Roma, ed era mortalissimo nemico degli avari. Un dì, per caso, passando

Erano mutati gli uomini e le credenze. Agli atti virtuosi e nobili che per due secoli la fede, per quattro secoli la libertà avean partoriti in Italia, eran succedute le prepotenze dei principi, e l'avvilimento dei popoli. E corrottisi anch'essi nell'universale corruzione del secolo, gli artefici, e più non essendo come in altra età promossi dall'arte della lana o della seta, nè dalla signoria, nè da' comuni, s'erano avvezzi a considerare nei troni l'unico centro da cui fossero quind'innanzi per emanare tutti i favori. L'istesso Michelangelo, già sì ardente propugnatore della patria libertà,[1] innoltrato negl'anni, accostavasi anch'egli alla parte medicea, e come a tutti avea primeggiato nell'ingegno, così a tutti primeggiava allora nella viltà, dichiarandosi l'*umile servo di Cosimo*, e sculta sui marmi di San Lorenzo traman-

Giorgio per Roma a cavallo, il quale veniva di non so che luogo da far lavori, vide Bartolomoo che era accompagnato da più giovani, che tutti venivano con esso dal disegno *di Cappella*, se gli appressò, e preso un pugno di scudi, disse: « O Bartolomeo, questi sono i muscoli veri; » al quale Bartolomeo subito rispose: « Sì, pei poltroni pari tuoi. » (*Prec. di Pitt.*, lib. III, pag. 256.) L'istesso scrittore, riprovando la trascuraggine de' pittori di quell'epoca, e citando in particolare le opere del Beccafumi nel duomo di Siena, e quelle del Perugino e del Puntormo in Firenze, dice: « Nel considerare queste cose non posso se non meravigliarmi di coloro (che pur ce ne sono) che, dandogliene nelle mani, pensano farsi lodare per ispeditivi, o belli inventori e facitori di storie, con darle presto finite. Nelle quali quando si vien poi misurando riescon nuovi maestri delle confusioni; perchè, avendo appena ricevuto il soggetto, si danno a formarlo con l'ammucchiare di molte figure senza riguardo ai termini della composizione.... e così te la piantano in opera, e vengano pur come si voglia. E ciò certo sfacciatamente; poichè per il poco giudizio di chi può e non intende, o per le false apparenze delle molte opere così fatte e non intese, com'è per avere a caso servito a gran personaggi, si vien loro tuttavia comportando, e son chiamati e adoperati a schiccazzare i luoghi e le opere più degne d'Italia, sicchè così fatto abuso è quasi tramutato in costume. (Ibid., pag. 151.)

[1] In una lettera scritta da Luigi del Riccio, allora in Roma, si nota che Michelangelo pregava Roberto di Filippo Strozzi di ricordare a Francesco I, re di Francia che se egli « rimettova Firenze in libertà gli voleva fare una statua di bronzo a cavallo in sulla piazza de' Signori, *a sua spesa*. » (Gaye, *Cart. d'Art.*, tom. II, pag. 296).

dando l'eterna memoria della propria piaggeria a quel scellerato principe.[1] Da artefici corrotti a principe corrompitore piana era la via. Ciò che ad un'epoca poco anteriore avveniva nella scuola milanese, quando, fra le stesse corruttele d'arti e d'artefici, Lodovico il Moro, degno emulo a Cosimo, quivi fondava la prima Accademia di belle arti che sorgesse in Italia, auspice essendo Leonardo da Vinci,[2] rinnovavasi in Toscana sotto Cosi-

[1] Il Vasari, scrivendo a questo principe lo ragguaglia della devozione e dell'ammirazione che per lui aveva Michelangelo per le grandezze e i miracoli « che il grande Iddio à mostro e mostra giornalmente sopra di Lei, dolendosi che egli non possa colla forza, così com'è coll'anima, esser pronto ad ogni suo cenno.... poi che egli non è stato degno di servilla negli anni migliori. » In una lettera adulatoria di Michelangelo a Cosimo, in data del 25 aprile 1560, lo scultore Mediceo conferma i medesimi sentimenti. (*Cart. d'Art*, tom. III, pag. 30 e 35.) La bassezza della parola verso i principi era divenuta usuale fra gli artisti: il Pinturicchio, avea per domestico detto che il maggior rilievo che possa dare il pittore alle figure è l'appoggio dei principi. (*Fels. Pitt.*, tomo II, pag. 150.) Baccio Bandinelli dicea *santa* la Casa de' Medici. (*Lett. Pitt.*, tom. VI, pag. 28.) Il Bronzino la dicea *santissima* (*Cart. d'Art.*, tom. III, pag. 134.) Il Vasari dipingea le figure allegoriche delle *Virtù* presso quella di Cosimo; è vero che, più veridicamente che non credeva, egli le chiamava *finzioni poetiche* (Ibid., pag. 101 e 106): in un'altra pittura per l'istesso principe, avea questo pittore espresso la figura della *Volubilità* « in una maschera imbrigliata da certe fasce, volendo mostrare che que' popoli instabili (i Fiorentini) sono legati e fermi per *il castello fatto* (la fortezza di Belvedere, eretta dal duca Alessandro) *e per l'amore che portano i sudditi a S. E.* » (*Lett. Pitt.*, tom. III, pag. 23.) Se tali espressioni non fossero di vile suddito a feroce padrone, potremmo indurci a reputarle maligne anzichè adulatorie; ma con un uomo come Cosimo I, un uomo come Giorgio Vasari o non avrebbe osato satireggiare, o non l'avrebbe impunemente. Noteremo soltanto che quel legame di macigno e di bronzo fra l'amore di principo a popolo e di popolo a principe, ovvio ne' paesi sottoposti all'arbitrio di questo, non fu privilegio esclusivo di Cosimo I.

[2] Fa senso spiacevole notar nella storia che un personaggio non solo benemerito della scienza e dell'arte, ma dotato delle virtù più stimabili dell'uom privato, avesse l'amichevole patrocinio d'un Lodovico il Moro, e d'un Cesare Borgia. Il Bottari ci ha conservato il diploma che il Duca Valentino dava all'insigne artefice, in occasione d'alcune opere da farsi nei propri dominii, ove lo chiamava *suo dilettissimo familiare*. (*Lett. Pitt.*, tom. III, pag. 473.)

mo, auspice Michelangelo. E Lodovico e Cosimo, come pari in crudeltà, così in astuzia e in arte di dominio, ambedue miravano ad un medesimo fine: aver ligie le corporazioni artistiche, usufruttandone il bisogno e la cupidigia, per valersi dell'opera loro ad estendere la propria influenza sulle moltitudini popolari. Non sarebbe però facile il definire se iniziati o iniziatori avessero a dirsi quelli che stringeansi allora intorno al soglio ducale, nè se intendessero ad attrarne sulla pittura il raggio vivifico, o sopra sè stessi il raggio benefico, quando insieme uniti tentavano elevare a quell'alta sfera la propria compagnia. Certa cosa è che Giorgio Vasari, il Montorsoli, Francesco da San Gallo, l'Ammannato, Vincenzio de' Rossi, Agnolo Bronzino, Michele di Ridolfo, e Francesco di Jacopo di Sandro, convenivano un giorno insieme, ed unanimi risolvevano che, per tornare l'arte all'antico lustro, e rimuoverne i profanatori, venisse sugli umili fondamenti della compagnia di San Luca instituita, sotto l'egida medicea, un'Accademia di belle arti. Il Montorsoli che a proprie spese avea nella chiesa della Nunziata scolpita in marmo una tomba per sè e per tutti gli altri pittori, e scultori e architetti di Firenze,[1] era, come benemerito della corporazione, deputato a notificare al duca l'idea di tale instituto, valendosi della dimestichezza che con quello avea Giorgio Vasari; e Cosimo, come di ragione, non solo favoriva una numerosa congreganza che gli si metteva in balìa, ma dichiarava volere egli stesso divenirne la guida, il protettore, anzi il *primo accademico;* ponendosi così qual perno principale di una macchina di cui intendea valersi alle sue mire politiche. Giudicavano senza dubbio

[1] Non sapevano quegli artefici che tale accademia, nata così sopra una tomba, era destinata a divenire un giorno, a posta sua, la tomba di quelle arti, di cui intendea promuovere il risorgimento.

que' dabben uomini che essendo a quel modo incoronata della ducale aureola, farebbe la pittura più decorosa comparsa fra la frequenza dei popoli; simile alla Pallade d'Omero, che per farsi più rispettabile, celava il capo fra i nembi;[1] mentre l'azione di quel prestigioso e malefico raggio doveva invece inaridir fin dalle radici la pianta rigogliosa della libertà, che fino allora la facea fiorire.

Troppo nota era a Cosimo la dinamica che presiede al governo dei popoli, perchè egli non applicasse all'ordigno accademico, di cui intendea valersi, tutta l'attività di leve che ne potean crescere la forza. Il perchè avendo con laute provvisioni sussidiati, e in decorosa sede composti i neonati accademici, ed argomentando che in un corpo organizzato con specie sì irritabili, sol da un capo fornito di apposita dottrina fosse per derivarne la confacevole unione delle membra, deputava a tal carica un uomo che a molta erudizione nelle lettere, molta pur ne accoppiava nelle cose del disegno, Vincenzo Borghini. Con titolo di luogotenente del principe, era questi pertanto da esso chiamato a rappresentarvi la sua autorità; e nel dare le prime mosse all'andamento del nuovo istituto, avendone egli iniziata la solenne apertura con studiata orazione, celebrava, come sempre usò di poi, le lodi del principe, ne decantava il munifico patrocinio alle arti, e dichiarava dover essere quindinnanzi intento della nuova Accademia presedere al *migliore insegnamento della pittura*, onde le sue opere *con più studio condotte*, fossero *degne d'eterna memoria* nel mondo.[2]

[1] Casaub. *In Comment. Strab.*, pag. 25.

[2] Bott. *Lett. Pitt.* Lettera del Vasari a Michelangelo, del 17 marzo 1562, tom. III, pag. 79. Sotto la nuova forma, data da Cosimo alla Compagnia dei Pittori, non tardava la bassezza di questi a porre in mostra gl'inconvenienti che la dovean quindinnanzi rendere sì dannosa agli studi.

Tale origine avea la fondazione dell'*Accademia del disegno* decretata dal duca Cosimo primo, la quale illustrata anzichè illuminata dagli ultimi bagliori del genio di Michelangelo, e sostenuta dai tanti e sì preclari artefici che il fermento della libertà suscitava quivi durante le previe agitazioni dell'èra repubblicana allor ricomposte dall'astuta tirannide medicea, protrasse di alcun lustro quella gloriosa epoca; simile a nave che, sedato il vento, serba ancora in parte l'impeto che la spingea tra i flutti.

La scelta che da Cosimo faceasi di Vincenzo Borghini, dimostrava con qual previdente e sottile riguardo si fosse quel principe adoperato all'impianto della nuova istituzione, dal cui presidio all'arte era per emergere quello tacito e segreto che, per mezzo dell'attiva e divota consorteria, doveva estendere e volgarizzare l'influenza del principe nello spirito delle popolazioni. Si noti infatti come a volere che dicevole ed appropriata al suo buon

introducendovi l'esiziale consuetudine di favorir per adulazione il mal genio dei grandi, e di sottoporre l'utile dell'arte al proprio. L'arbitrio di Cosimo, o quello dei suoi luogotenenti nell'accademia, vi divenivano a poco a poco le sole regole; e la cieca sommissione a cui l'artefice intelligente credea le più volte doversi piegare verso le proposte di chi poco conosceva dell'arte, cessando nella corporazione ogni libertà di giudizio e d'iniziativa, non solo pregiudicava al culto del bello, ma annientava l'emulazione generale. Il primo esempio di tale indiscreta preponderanza dell'elemento cortigianesco sull'artistico, davasi da Cosimo stesso sin dalla prima fondaziono dell'Accademia. Poichè, in occasione della gran fontana monumentale che egli ordinava per la piazza del Gran Duca in Firenze, ove doveasi rappresentare la figura colossale di *Nettuno* con altre divinità marittime, ponendo egli in non cale la pratica usata ai tempi del Ghiberti e di Donatello per le porte di San Giovanni, invece di dar quell'opera al concorso, e di rimettersene poi al giudizio dei periti e del pubblico, egli a sè solo ne riserbò la disamina e la scelta. E dopo aver ordinato un disegno al Cellini, a Gian Bologna, al Danti e all'Ammannato, vietò gli si presentassero quelli dei due primi, che non erangli in favore; e solo ebbe riguardo a quello del Danti e dell'Ammannato, dando la preferenza all'opera di questo che gli era *umile servo*, benchè da tutti fosse riconosciuto essere inferioro a quello presentato da Gian Bologna.

andamento riuscisse la suprema direzione di chi vi soprastava, inutile fosse qualunque più estesa instruzione sulle cose scientifiche o letterarie, qualora ella fosse andata disgiunta dalla positiva notizia delle materie che s'intervengono al disegno, poichè il concorso del luogotenente nell'elezione dei pittori e degli statuari che operavano per la corte del duca, e nel giudicarne le opere, dava a chi lo surrogava nell'Accademia un'autorità che vi diveniva tanto più illimitata quanto più, per la scelta fattane da quello, era egli stimato averne la famigliare dimestichezza. Il perchè l'essere o non essere il capo della congrega accademica dotto negli studi pittorici, non solo importava l'esser egli più o meno utile al loro incremento, ma l'essere più o meno utile a dissimulare all'occhio de' più avveduti la sollecitudine che sotto il velo del progresso loro il principe portava più sincero al progresso della propria potenza. E come ai feroci istinti andavano in lui congiunti i pregi di un'intelligenza affinata dalla coltura non solo delle lettere ma delle arti, era pertanto a lui nota la necessità di quest'ultima in chi venivane deputato a reggere un'adunanza d'uomini di lor natura più degli altri inchinevoli alla derisione di un'autorevole incapacità, e ribelli al menomo ingiusto o parziale giudizio. E per verità non suol essere troppo insueto fra gli uomini, senza eccettuarne quelli delle corti, certo errore di logica che ne falsa alquanto il criterio, portandoli a giudicare che una vasta erudizione letteraria per cui venne taluno in molta fama,[1] o una carriera

[1] Dell'incompetenza di giudizio propria dei letterati, che non fecero apposito studio sulle arti, fa menzione il Cicognara, nella *Storia della Scultura*, tom. IV, pag. 206; ed è troppo nota in quella della pittura l'incongruità de' soggetti inventati dalla classica pedanteria d'uno dei più chiari eruditi del secolo decimosesto, Paolo Giovio, nel commettere ad Andrea del Sarto, al Puntormo e al Franciabigio i freschi ordinati da Leon X nel castello di Poggio a Cajano; ove all'aggraziato pittor delle Vergini e dei putti

onorevole fra i negozi più gravi dello Stato, per cui egli siasi reso meritevole della stima pubblica, sian pregi bastevoli a dargli personale autorità nella direzione di un istituto accademico: mentre accade appunto al contrario che l'ignoranza in cui tali personaggi, benemeriti di altri studi, sono in riguardo a quello solo cui non diedero opera, faccia sì che le inettitudini loro poco si scostino da quelle di chi fosse intieramente digiuno di ogni coltura; col divario che in virtù di certa interna presunzione naturale in chi sia conscio del proprio merito in altri rami della scienza, epperò di lunga mano av-

toccò rappresentare leoni, tigri, giraffa, scimmie ed altre bestie, in atto di tributare i loro omaggi a Giulio Cesare. Mentre ai due altri si assegnarono composizioni in pari modo disadatte ai lor pennelli, perchè il Giovio, sapendo di lettere e ignorando di pittura, non era proprio ad assortire i temi agl' ingegni. Anche il Bottari inveiva contro quei dotti: « che, non avendo neppur fatta una minima riflessione a queste arti, ci metton fra mano cose tanto lungi dall' esser pittoresche quanto il cielo è dalla terra. » (*Dialoghi sulle Arti*, cap. V, pag. 320.) Della perniciosa influenza che i letterati hanno sulle accademie, faceva lungo esperimento quella Albertina di Torino, sotto la suprema direzione del cav. Cesare Saluzzo, uomo erudito nelle lettere italiane e latine, eruditissimo nelle arti delle corti, ma del tutto ignaro di quelle del pennello, il quale ivi lasciava memoria, anzichè desiderio, di uno zelo alle piccolezze accademiche, degno in vero di miglior sorte. E volendo applicare ad un fatto, tra noi notorio, le osservazioni qui presentate sull' inettezza de' letterati verso le arti e sulla bassezza degli artisti verso i potenti, diremo come avendo il Saluzzo in una visita che insieme a mediocrissimo pittore, suo famigliare, faceva in un antico suo castello (quello di Montemaio) scoperta una vecchia tavola rappresentante un arcangiolo san Michele, e avendola a quello mostrata; questi, che, come è uso di tal gente, teneasi pronto ad afferrare la prima occasione d' ingraziarsi col direttore dell' accademia, recatasela innanzi, e inarcando tosto le ciglia con piglio di soddisfazione, la dichiarava opera certamente d' insigne pennello, che tornato a Torino e rimondatala dalla polvere avrebbe poi di meglio giudicata. Avendola pertanto lavata, inverniciata, e riccamente incorniciata, secondato da un coro d' altri accademici o egualmente ignoranti o egualmente adulatori, la dichiarava niente meno che cosa rarissima del gran Michelangelo. E tutta l'accademia altissimamente celebrava il colpo d'occhio del degno cavaliere; il quale meravigliato di sè stesso ed umile in tanta gloria, ne facea dono all' accademia, ove, finchè egli visse, figurò sotto quella sonora intitolazione. Dopo la sua morte essa venne dichiarata opera mediocre della scuola di Niccolò dalle Pomarance.

vezzo alle rispettose adesioni solite a seguir la propria sentenza, riescono siffatte inettitudini assai più perniciose, perchè più applaudite o dall'interesse, o dall'incuria di chi stando sotto, non voglia inimicarsi chi gli stia sopra. Una tal condizione di cose essendo propria a traviare dal buon sentiero, gli artefici già anche troppo indótti a soverchiare nel pravo gusto di chi ne sopravvede le opere, basta per conseguenza a produrre un periodo di tralignamento cui suol essere malagevole il rigenerare. Era perciò in ordine a queste considerazioni che allorquando nel 1580, ossia sei anni dopo la morte di Cosimo, veniva meno Vincenzo Borghini, ed a lui succedeva Niccolò Gaddi, gentiluomo erudito nella botanica e nell'antiquaria, spettabile per un ricco orto di semplici, e una raccolta di medaglie emula alla medicea, erane la suprema direzione giudicata meno virtuale alla condotta dell'Accademia, mentre in esso difettavano quelle cognizioni artistiche sì notabili nel suo antecessore: e Baccio Valori che da Ferdinando I veniva più tardi a questi surrogato, era senza dubbio un chiarissimo giureconsulto, versato nella filosofia e nelle lettere greche e latine, ma l'Accademia del disegno ebbe a riconoscere in lui ogni maniera di dottrina, eccettone quella che sola era necessaria alla sua lodevole direzione. Onde a misura che alle energie della libertà popolare succedeano le corruttele della reggia medicea, vie maggiormente prevalendo e nei direttori e nella corporazione quell'inevitabile influenza che, simile ad atmosfera morbosa, suol emanare da tutte le corti e far loro pullulare intorno ogni maniera di bassezze, sostituivasi il favore del duca all'interesse della patria, allo studio del disegno quello dell'adulazione; e quegli che una volta dicevasi il *luogotenente del principe*, surrogando all'opera dell'erudito nell'Accademia quella del maggiordomo nel-

l'anticamera, si vantava d'esserne l' umile servitore. Ed essendo uso nelle corti che nessuno s' intenda delle arti e che tutti ne giudichino, l'inettezza di tali giudizi congiunta colle protezioni accordate in modo inverso del merito, eccitava negli animi generosi lo sdegno, nei vili lo sfiduciamento.[1] Nè tardavano a giungere i giorni nefasti in cui alla presidenza accademica elevavasi non più chi era cospicuo per dottrina o per onorata carriera, ma chi avea favore dal principe per abbietta servitù domestica o chi innocuo per distinta incapacità nelle bisogne pubbliche, pur voleasi, in ragion del casato o delle attinenze, decorar d'una carica ove al molto onore molta nullità corrispondesse. A procacciare la preponderanza dell' elemento cortigianesco nelle Accademie e ad estendervi vie meglio l' influenza del capo, invalea più tardi l' uso di aggregare alle medesime alcuni gentiluomini o eletti o graditi dal principe che vi accorrevano a secondarne le mire. Ed era sotto l' egida di tale illustre patronato che più copiose germogliavano e meglio fiorivano sul fertile terreno le importanti inezie dei *diplomi*, degli *squittinii*, dei *processi verbali* destinati a vincere col lavoro delle formole l' insipidezza della materia, e il sussiego delle cerimonie ufficiali, e la maestà della magi-

[1] È noto in tal proposito l' esempio del celebre scultore fiorentino Francesco Rustici. Disgustato egli dal giudizio d' ignorante e presuntuoso magistrato, certo Ridolfi, capo dell' Ufficio dei Consoli, incaricato d' assegnar la mercede allo scultore dovuta per le tre stupende statue da lui poste a San Giovanni, si risolse a rinunziare all'arte sua, affine, diceva, di mai più aversi ad impacciare con tali magistrati, e privò così l' Italia di altri suoi insigni lavori. « L' ignoranza e la presunzione, così il Cicognara, hanno le molte volte ruinato le più belle imprese, ed hanno avviliti e posti in non cale uomini sommi, per mettere avanti ingegni mediocri. Lo splendore della dignità fece credere talvolta a molti personaggi di poter dettare, con pubblico danno, dal loro seggio autorevole, persino i precetti e i giudizi di quelle arti o di quelle scienze che non conoscevano, e rinnovarsi anche per questi studi ciò che per le cose civili fu espresso nel quadro dolla *Calunnia* dipinto da Apelle. »

stratura accademica radiosa sui seggi del suo areopago. Di tali miserie della vanità facea curiosa menzione un uomo di grande ingegno che pur ne ebbe la parte sua, Martino Lutero, descrivendoci le cerimonie che a' suoi tempi vigevano negl' istituti di teologia, da cui si direbbero passati in quelli di belle arti. « Hanno i dottori, diceva, nelle accademie, secondo un' antica usanza, certe divise e distinzioni loro proprie; hanno titoli e qualificazioni d'onore e di riverenza. Sogliono intitolarsi *esimii*, *illustri* ed *illustrissimi*. Essi si raccolgono insieme, separati in particolari facoltà a guisa di tribù: hanno nel discorso modi, formole e vocaboli loro particolari.... Una delle più importanti cerimonie si è l'entrata del loro decano nell' accademia quando i bidelli collo scettro in mano[1] precedono esclamando con voce solenne *largo all' osservandissimo nostro maestro, largo largo.* »[2] Ravvisava anche il Lanzi quale fosse sul vulgo l'influenza di tali bagattelle ai tempi della riforma tentata dai Carracci

[1] Il Malvasia parla del lusso con cui, al tempo del Cesi, era vestito il *promassaro* della Compagnia, procedente alla testa della corporazione pittorica, colla mazza d'argento, insegna del grado, incoronato d'alloro, e adorno *di ricchi imperiali ammanti* per la somma di dugento e più scudi.

[2] « Habent doctores in Academiis, ritu veteri, certa quædam insignia et digmata, habent titulos et suas quasdam appellationes honoris et reverentiæ causa. Vocantur Magistri nostri, Itemque eximii Magistri nostri, In certam facultatem, velut in tribum quamdam collecti sunt; suos habent loquendi modos, suas formulas et voces.... Ultimum et fortissimum signum est introitum domini Decani, quando Bedelli cum sceptris præcedunt, et voce magna clamant: transeat spectabilis et eximius magister noster, transeat, ille, transeat. » (Luth., *De Miss. priv.*, tom. II.) Quanto le parole di Lutero si confacciano colle accademie di belle arti, senza eccettuarne l'Albertina degli scorsi tempi, niuno può giudicarlo meglio di noi che ancora abbiamo sott' occhio le sue magnificenze, e l'intero corpo in abito nero e goletta bianca, e lo spalancarsi delle porte all' entrata del gran Ciamberlano di corte, e il levarsi e l'inchinarsi di tutti i membri come un solo, e le varie curve che descrivevano i rispettivi dorsi, e il sorriso benigno e protettore del sommo Preside. Ci rammentiamo pure dell' irriverenza con cui taluno permetteasi d'osservare como a tanta apparenza andasse unita si poca sostanza.

nella scuola bolognese, ove sì acre opposizione trovarono essi ne' vecchi manieristi che sedeano sulla cattedra dell'arte, i quali con ogni sorta di vituperii bistrattavano quelli che riconosceano tanto a sè superiori. « Dava peso alle censure, son parole del Lanzi, il credito di que' professori vivuti in Roma, ornati di poesie e di diplomi, e riguardati dal guasto secolo come maestri dell' arte. Ad essi facean eco i discepoli, a questi il volgo. E le tante mormorazioni d' un volgo che favella con quel brio con cui si declama o si disputa altrove, ferivan le orecchie de' Carracci, li confondevano, gli avvilivano. » Nulla infatti meglio dimostra la bassezza dell' arte, che quella sicumera accademica, sì propria ad applicare ai cattivi pittori ciò che de' cattivi poeti diceva Marziale: *Nil securius est malo poeta.*[1] La boriosa securità di tali specie pittoriche va ordinariamente crescendo colla decadenza dell'arte. La mediocrità invoca la mediocrità; e coadiuvata dal consueto opificio di alcuna pagina più o meno compra, prestante per patenti di qualunque sesto, per nastri di qualunque colore, si atteggia alla celebrità, e va a pavoneggiarsi nell' opistodomo del tempio, ove per viemmeglio afforzarsi introduce quella che ancor si agita nel suo pronao. A misura che diminuisce la sincerità del culto, ne van crescendo i riti: più inviliscon le offerte, più s' incoraggian gli oblatori: e più pettoruti i sacerdoti procedono al meschino ufficio dell' altare, ora a vicenda ossequiandosi con simulati encomii, or ripicchiando col *celebre* chi lor si porge coll' *illustre;* rinnovellando gli atti, perfezionando le evoluzioni e rinzaffando con vacue formalità a uso stoppie, le pareti del tempio che si sfasciano.

[1] Martial. *Sat.*, lib. XII, 84.

IV.

Cessata, coi tre Carracci, la grande epoca di rinnovamento che il loro genio avea promossa nella pittura italiana, riprendea la classica pedanteria le antiche mene; e la metà del secolo decimosettimo ebbe a ravvisarne i trionfi nella crescente ricrudescenza di quelle che il Vasari (già loro appassionato ammiratore) chiamò dipoi *baie e coglionerie accademiche*,[1] cosicchè negli ultimi lustri di quello, era, pei nuovi ordinamenti che tutti fra loro gli assimilavano, ognuno di tali instituti ridotto a quella forma che stabile poi vi si manteneva durante il corso del decimottavo ed una parte del successivo. Cessava sotto tal modo di governo l'azione, con tanta e sì ingenua sollecitudine promossa negli statuti che ordinavano le compagnie dei pittori del secolo decimoquarto, dai cui capitoli era la potestà iniziatrice e conservatrice degl'interessi che riguardavano le arti e gli artefici mantenuta nell'esclusiva balía di questi; onde, non da coloro i quali erano, come poi avvenne, affatto digiuni di tali notizie, ma sol da chi per istudio e per esercizio aveane la cognizione, si decidessero le misure riferentisi all'incremento di tali studi. Venivano meno allora le osservanze per cui non solo la nomina del rettore capo, ma quella del camarlengo, dei consoli, dei consiglieri, degli ufficiali e perfino del messo, tutte procedeano dalla libera elezione di quelli che appartenevano alla compagnia: veniva meno il diritto ch'essa si era riserbato di correggere o riformare spontaneamente,

[1] Ecco come Vasari scriveva in tal proposito al Borghini: « Io sto arcibene; e qui son le medesime nevi, ghiacci e freddi; cosa insolita. Però io non sputo nè le rene, nè 'l catarro, nè tosso, nè.... nè mai nessuno mi tocha, Dio lodato. Et son qui fuor delle *baie et coglionerie* dei nostri accademici. » (Roma, alli 1° di marzo 1572. — Gaye, *Cartegg. d'Art.* tom. III, pag. 311.)

nello statuto organico, le cose che dall' esperienza fossero dimostrate inutili o pregiudicevoli al comune scopo: veniva meno la ragione che il rettore e gli altri ufficiali doveano rendere del proprio governo, e la sindacatura che i deputati a ciò eletti doveano operare allorchè quelli uscivano di carica, non solo per la revisione dei conti, ma per giudicare se avessero, o no, fatte eseguire le prescrizioni che aveano giurato osservare e far osservare.[1]

[1] In appoggio al nostro argomento esponiamo in questo luogo alcuni più importanti capitoli tratti dagli statuti dei pittori sanesi che sugli altri di quell' età hanno pregio d' ordine e di chiarezza; essi sono dell' anno 1355;

« Chome debbiano essere uno Rectore et uno Camarlengho e tre Consiglieri. Anco ordiniamo che sia et esser debia uno Rectore, et uno Camarlengo e tre Consiglieri et delegiarsi (eleggersi) in questo modo; cioè, chel Rectore vechio faccia convocare gli huomini dell' arte, e quando saranno raunati nela racolta generale, sì si debbano fare sei brevi, ne' quali ne sieno tre scripti, e tre none scripti; e puoi seleggano sei buoni huomini, et prendano ciaschuno uno di questi due brevi, e quali brevi sieno pieghati si che non si possa vedere qual sia scripto o no: e i tre brevi scripti che verranno a tre di questi sei huomini, quelli tre stiano da parte senza parlare a persona; e chel Rectore sia tenuto di farli giurare di fare la nuova electione de' sopradetti officiali et migliori et più sufficienti che conosciaranno per la detta arte: e sien tenuti e detti electori deleggiare due della detta arte, e quali sieno sindachi a udire quante et quali petitioni fussero portate dinanzi dalloro, degli officiali vechi, le quali petitioni fussero di cose fatte ingiustamente contra coloro che si sentissero gravati dalloro; e detti sindachi, così detti, alloro sia licito dudire et intendere e di conosciare ogni et ciaschuno eccesso comesso per gli officiagali vechi; e secondo conosciaranno con diliberato consiglio, possano e alloro sia licito condampnare e asolvere secondo che la colpa richerrà.

» Ancho ordiniamo chel nuovo Rectore sia tenuto infra quindici dì al entramento del suo oficio, fare una racolta (adunanza) generale, et ine si proponga al Rectore in presentia di tutti, se ninna cosa sia daffare, la quale sia in bene et in salute dell' Arte; et allora, fatta la proposta, sia licito a ciascheduno levarsi ritto, et ine dire quello che gli parrà; e se dirà cosa che paia a la racolta di mettarla a partito, si metterà, sì veramente, che mentre che quel cotale che dirà, o che suo detto si partirà, neuno altro ardisca di dire alcuna cosa se prima non è fatto el partito a bossoli et a pallotte; agiugnendo, che sel Rectore non farà infra XV dì la racolta generale, cagia in pena per ogni volta in XL ss.

» Ancho ordiniamo che nullo de l' Arte de' dipentori ardisca o ver presuma di mettare nei lavorii che facesse altro oro, o ariento, o colori che avesse promesso, sì come oro di metà per oro fino, e stagno per ariento, e

Dalla lettura di tali statuti apparisce con quanta regolarità procedessero quelle compagnie, con qual riguardo

azzurro della Magne per azzurro oltramerino, biadetto o vero indico per azznrro, terra rossa o minio per cinabro; e chi contrafecesse, per le predette cose sia punito et condannato per ogni volta in X ll.

» Ancho ordiniamo acciò che s'abbiano deneri pelli bisogni dell'arte, che ogni Rectore aia tenuto di ponare o di far ponare una imposta a ciascheduno dell'Arte de' dipentori, sì veramente che non si possa ponare da due soldi in sn, me fino a questa quantità, e da ine in giù per livra e per soldo, come perrà a li ponitori; e che l'Arte abbia una cassetta nella quale si mettano e stieno e denari che perverranno a le mani del camerlengho; et nella detta cassetta stia el Breve (lo Statuto), e'l libro dentrate e descite, e de richiami, acciò che denari, e l'altre loro cose dell'Arte, stieno e si rendano salve.

» Ancho ordiniamo acciò che la electione degli officiali proceda con ordine di ragione e sia privata d'ogne spetielità, che coloro che seranno a fare la nuova electione degli officieli, non possano nè debbano elegiare neuno dei detti officiali el quale sia congiunto de' detti electori, sì como fratello carnale o vero fratello cugino, o cognato carnale o vero cugino o ver compagno in buttiga, e chi contrafacesse, paghi per ogni volta XX s.

» Anche ordiniamo che neuno camarlengho possa nè debbe per neuno richiamo, o vero quistione che fusse dinanzi dellui distendersi oltre a quello che parlano e nostri statuti, cioè de le pene, e bandi e decime, che si debbono pagare secondo le forma dei nostri capitoli, senza la volontà del Rectore e del suo consiglio; e chi contrafacesse paghi per pena XX s.

» Ancho ordiniamo chel Rectore debbe e sia tenuto inanzi le fine del suo officio elegiare col sno consiglio due o ver tre buoni huomini de la detta Arte, de' migliori e de' più savi che seranno nell' Arte; e quali huomini, così eletti, si debbano recare il Breve per le mani, et mirino se lo' (loro) pare d'acrescisre o di menovare elcnne cosa al detto Breve; e alloro sie licito di fare statuti di nnovo, come conoscierenno che siano utili e necessarii; e chel Rectore faccia ricordere per sno messo agli huomini dell'Arte se vogliono dare neuna petitione a' detti officieli; e ogni cosa che provederanno sì riducano in iscriptura, e dienla in mano del Rectore; e'l detto Rectore faccie convovare la racolta generale, acceptato (eccettuato) che non vi sieno e fanciulli; e ine si leggano per li detti statntari gli ordini che avranno fetti, et anche ogni petitione che lor fusse data; e poi che saranno così lette, si si partiranno ad una ad una e quello che si prendarà e sapproverrà per le due parti o più della racolta, si si scriva solennemente nel Breve eogli eltri ordinementi; et qnando e Rectore ale predecte cose fusse nigligente, sia punito in X s. per ciascheduna volta.

» Ancho ordiniamo chel Rectore o vero Signore et il Camarlengho et ciascheduno ufficiele de le detta Arte rende la ragione della aministratione e delle Signoria sue, e di tucte quelle cose le queli ane facte nel tempo del suo officio, agli ufficiali electi spetialmente a ciò; e qnaii ulficiaii sieno

vi fosse mantenuta l'eguaglianza dei diritti e dei doveri dall'alternazione delle cariche, e come tutti ivi si conte-

et essere debino tre, et eleganti quando se elegge el nuovo Rectore o vero Signore della decta Arte. Et i decti tre ufficiali o vero Sindici debieno asindicare gli uffitiali vechi, et cercare et invenire chome ànno facto l'officio loro, et se sono stati negligenti et pigri, e truovino essi o vero alchuno di loro avere peccato, o vero avere commesso alcuna cosa contra a la forma degli Statuti e degli ordinamenti de la sopradecta arte; o vero abbiano facto contro loro giramento (giuramento) o loro officio, puniscano e condannino e decti tre officiali per qualunque truovano colpevole, ciascuno in XL s. et in magiore et in minore quantità, come a loro parrà, considerata la qualità del peccato: et questo recitino nela racolta la quale si si faccia a loro volontà et richiesta: et le predecte cose si debiano fare e compire fra XV dì dopo l'escimento del vechio Rectore et Camarlengho etc. etc. » (Dal Codice della Biblioteca pubblica di Siena. — Gaye. *Cart. d'art.*, tom. II, e Milanesi, Documenti per la Storia dell'Arte Senese, vol. I.)

A tali statuti informati da un'intelligente sollecitudine a quell'ordinata libertà che promuove l'incremento d'ogni umana cosa, porrem di fronte i *Regolamenti della Reale Accademia di pittura e di scultura*, che 423 anni dopo emanavano in Torino, quando, cessate le compagnie e inventate essendo le accademie, si elevavano queste all'ideale del trionfo nello stile, paragonato coll'infimo del merito nelle opere, ed opponevano all'enfatica glorificazione del real patrocinio la nauseosa abbiettezza delle persone e degli ordinamenti. E in verità convien dire che stile, opere, persone, e ordinamenti, tutto avesse allora un aroma di sì bassa servilità, che tuttora ci porta a fastidire quanto pur di lodevole potesse avervi nelle cose che si operavano in quel secolo e da quegli uomini. Era l'arrovesciamento della sana logica, e l'abbandono d'ogni ragion dell'arte, l'uno e l'altro stupendamente applicati alla procreazione d'un ordinamento eunuco, e piuttosto d'un ceremoniale di genere neutro, mezzo fra l'accademico e il cortigianesco, il cui precipuo scopo era esaltare il principe e deprimere il suddito, e fare unicamente convergere al trono gli spiriti, le volontà, gl'interessi, e i conati di chi andava soggetto a siffatta protezione. Basta il semplice confronto fra gli *Statuti* dettati dalle compagnie del decimoquarto secolo, coi *Regolamenti* imposti dalle Corti nel decimottavo, per comprendere il divario di quelle sì opposte epoche dell'arte. Le tavole che ne emersero giustificarono nella loro essenza la diversità del principio de cui erano generate. Gli *Statuti* di Siena rappresentavano la ragione, il diritto, lo studio d'uomini liberi; era l'arte de' Greci; i *Regolamenti* torinesi intendevano a organizzare un servizio accademico nella regia anticamera, ragionevole come servizio, assurdo come studio; lavoro di servi; era l'arte dei Romani. Opera della prima furon quelle tavole che parean riverberare la beltà dei celesti, tesori del passato e dell'avvenire, fatte ogni dì più rare perchè avidamente raccolte da tutta Europa, dacchè se ne smarrì il segreto nell'Arte. Le opere della pittura accademica divennero, convien dirlo, assai

nessero gli elementi che poteano concorrere a tutelarvi gl' interessi della pittura, e la retta amministrazione della

rare anch' esse, ma con altra vicenda. Poichè da quelle in fuori che rimasero nei sottotetti dei palazzi o delle ville reali, tutte le altre, dopo aver figurato alcun tempo nel ciarpame de' rigattieri, passarono a far baldoria sul domestico loro focolere. Al contrasto che si osserva nelle opere, è pari il contrasto de' nomi. Così le compagnie de' quattrocentisti inscrivevan nei fasti della storia i nomi di Giovanni Pisano, Guido da Siena, Giotto, l'Angelico, Gentile da Fabriano, l' Orcagna, Lippo Dalmasio ed altri di pari grado ; i nomi dei pittori generati dalla nostra accademie, el tempo in cui ella toccò alla perfezione di sua reale natura, rimasero per vero dire ignoti alla storia ; ma a ragione essi ne sdegnarono le pagine, essendosi elevati a splendere di più luce nel *catalogo di Corte*, ove s' inscriveano quelli *celeberrimi* di Vittorio Repous, Francesco Ladatte, Giuseppe Duprat, Lorenzo Lavy, Giambattista Bernero, ed altri della stessa illustrazione, meno avidamente ricercati nei Musei delle colte nazioni.

Era alla presenza di quell' insigne Areopago, che, il dì 18 aprile 1778, al cospetto del re Vittorio Amedeo III e di tutta la corte, il conte Durando di Villa (*) era chiamato a celebrare le glorie del principe e quelle delle arti di cui (come suol dirsi a tutti i principi) era immortale patrono. L' oratore avea qualche erudizione nelle cose d' arte. Leggendo le sue parole, nascono due pensieri : o che esse dovettero essere semplicemente derisorie ; ovvero, che essendo egli, come allor si diceva, *buon servitore del Re*, egli aveva immolato appiè del trono ogni amor proprio di erudito, mostrando così un coraggio che le illustri figure dei Rapous e dei Ladatte rendevano del tutto eroico. Ecco un brano di quella allocuzione veramente accademica : « Non spuntò mai sovra queste province giorno più avventurato e *più glorioso di questo per le arti belle*, in cui dalla destra istessa del principe sono invitate liberalmente a ricevere doni ed a godere onorificenze.... » L' enfasi dell' oratore la durava su questo stile per parecchie pagine, e terminava colla seguente chiusa ; « Me in mezzo a tanti oggetti di consolazione e di giubilo che parlan *per ogni dove della Real Vostra munificenza*, permettetemi, o sire, che io vi rende eterne grazie, non solo a nome di questa Accademia che alla vostra segnalata bontà deve tutto il suo essere, ma *a nome ancor della Patria*, che di sì saggia e provvida instituzione *gode, si rallegra ed esulta*, sperando di vedere col tempo i suoi figli anche in queste arti *sì chiari ed illustri, che più non abbiamo a temere di verun paragone*. » (*Regolam. della R. accad. di Tor.* pag. 4 e 11, stamp. Reale. 1778.) Siccome va per suo piede che le sorgente di tanta gloria fossero, oltre al real patrocinio, i nuovi regolamenti dettati all' Accademia dal delegato della corte, stimiamo di citarne qui alcuni brani: e noteremo che quanto era stato l'impegno delle antiche compagnie nel mantener l' indipendenza degli artefici nelle elezioni degl' impieghi sodalizi, nelle risoluzioni riguardanti gl' interessi dell' arte, e nell' indipendenza della corporazione da ogni altra auto-

(*) Autore di alcune notizie sugli artisti piemontesi di quell' epoca.

pecunia sodalizia. Ed è appunto dall'azione spontanea che apparteneva ad ogni cittadino nella comune azienda,

rità che della propria, altrettanto i *regolamenti accademici* intendevano a far dovunqne predominare l'autorità del gran ciamberlano, e la suprema influenza della corte:

« Sua Sacra Real Maestà

non meno del decoro e della felicità dei snoi stati sollecita, che al progresso delle arti e delle scienze propensa, considerando utile essere al par che lodevole lo stabilimento d'un' Accademia di pittnra e scultnra, vuole chę abbia pnr anco questa sì nobile instituzione principio nell'avventnrato sno regno, e vuole al tempo stesso dell'augusta sua real protezione onorarla; perciò si è degnata approvare che sotto le infrascritte regole si stabilisca:

» L'Accademia verrà ad essere composta dei qui sotto accennati soggetti — Il gran ciamberlano che ne avrà la primaria direzione — Un segretaro (sic) perpetuo, che avrà titolo di direttore-segretaro — Il primo pittore di S. M. che avrà titolo di direttore-artista — Dieci accademici d'onore — Quattordici accademici-professori — Un sottosegretaro elettivo ogni due anni.

» Il gran ciamberlano presiederà alle quattro adnnanze solenni dell'Accademia, il tempo delle quali sarà qni sotto fissato, ed ogni qual volta verrà da qualche ragione impedito d'intervenirvi, come anche in caso che fosse vacante tal carica, farà sue veci l'anziano dei primi gentiluomini di camera, ed in difetto, quello fra i gentiluomini di camera cui piacerà alla M. S. di destinarvi.

» Qualora si dovranno, per prevedere (sic) alle occorrenti emergenze convocare straordinarie adunanze, non si potranno queste tenere senza previa informazione ed assenso del grau ciamberlano, il quale v'interverrà, sempre che lo riputerà necessario.

» In tutte le deliberazioni dell'Accademia, ogniqualvolta le voci si troveranno essere pari, avrà egli la voce decisiva.

» Tutto quanto verrà dall'Accademia deliberato non potrà mandarsi ad effetto se non dopo essere stato dal gran ciamberlano, e dal segretaro perpetno sottoscritto sul registro che dovrà tenersi. Egli sarà informato del giorno che si terranno le adunanze, e lo sarà pnre di quello che vi si dovrà trattare.

» Il segretaro perpetuo sarà persona di condizione illustre, e dotata di talento, di cognizione e di buon gusto nelle arti: interverrà anch'egli a tutte le adnnanze, e qualora gliene sarà fatta inchiesta, promoverà, ottenutane prima la facoltà del gran ciamberlano, le straordinarie. »

Era privilegio del segretario perpetuo pronunciare un'orazione nelle tornate solenni dell'Accademia, avea la cnstodia dell'archivio, ed era incaricato del carteggio coi direttori di tali instituti all'estero.

Il direttore-artista avea l'incombenza di soprastare alla scuola del nndo e d'atteggiarvi il modello nel primo de' mesi d'estate e d'inverno, di

e dal sentirsi parte viva d'un istituto utile alla famiglia, onorevole alla città, che dovea ripetersi la premura presa da ciascheduno al suo buon andamento, e il concorrervi tutti a gara collo studio e coll'opera. Potea siffatto ordine di cose dirsi il contrapposto di quello che, tre secoli più tardi, trasfigurava le compagnie in accademie sotto nuovi statuti, imposti anzichè proposti, da cui bandita essendo ogni libertà; ogni mente sottoposta ad una sola;

mantenervi l'ordine, e l'osservanza dei regolamenti emanati dal gran ciamberlano.

Gli accadamici professori avean la facoltà d'assistere alle tornate e di atteggiare il modello alla scuola del nudo duranta il mese che loro spettava per turno; vi correggevano il lavoro degli alunni e na avevano a premio una medaglia d'argento.

La facoltà di *proporre qualunque pensamento riputassero esserc di qualche giovamento al progresso delle arti*, apparteneva più esplicitamente ai gentiluomini detti *Accademici d'onore*; fra cui figuravano per vero dire personaggi di merito, e di varia erudizione, quali eran l'ab. di Caluso, il P. Beccaria, insigni scienziati; il conte di San Paolo e il marchese Tana, uomini di lettere. Ma essendo gli uni e gli altri poco o nulla versati nella cognizione teorica dalle arti, non erano in grado di prestare al culto, che sa ne facaa nell'Accademia, una direzione utile, e fondata sulla ragione e sull'esperienza.

Noteremo per ultimo che i temi proposti dall'Accademia per il gran concorso di pittura e di scultura, la scelta da' quali convian che sia con criterio artistico determinata dalla proprietà di mezzi e di scopo appartenenti a tali diversi modi d'imitaziona, e che avrebbero perciò dovuto definirsi nal consiglio dei professori, erano invece devoluti *alla scelta del gran ciamberlano e del segretario perpetuo*, spesso ambedue egualmente ignari di tali studi. Veniva però ad assi *aggregato il segretario-artista*: ma essendo egli in una condiziona ad assi subordinata, ed uso non già a mantener il proprio parere, ma a sottoporsi a quello dei superiori, d'altra facoltà non usava che di quella d'inchinarsi ad ogni lor cenno.

Fra i manoscritti che appartennero a Cesare Balbo, ora acquistati dall'Università di Torino, uno se ne trova intitolato: « Ordini e Statuti dell'Accademia dei pittori, scultori e architetti, eratta nel R. Collegio dell'Università, in quest'Augusta dalla S. R. M. di Vittorio Amadao II, nostro signore, nel presente anno 1716, sotto il titolo e patrocinio di san Luca. » — Tali regolamenti, nei quali ancor si trova una parte di quell'autonomia che appartenne alle compagnie di pittori del secolo decimoquarto, costituiscono una delle varie degradazioni per cui, dalla più estesa facoltà di agire sotto il governo delle proprie leggi, quelle corporazioni passarono sotto il governo delle corti, ove furono ridotte alla più assoluta nullità. Noi abbiam posti a fronte gli estremi dei due periodi.

al reggimento illuminato sostituitone uno ignorante; al diritto l'arbitrio; alla libera parola il servile silenzio, era l'autorità del capo supremo da assimilarsi a quella di qualche guardiano in un convento, e l'accademia a un dormentorio di monaci. L'iniziativa che presiede al buon avviamento degli studi e alla carriera dei giovani alunni, passava allora, dai professori delle tre arti, ai maggiordomi, agli scudieri ed agli altri gentiluomini che dal principe vi erano aggregati, e il mutuo legame che insieme stringea corti e accademie, era a tanta eccellenza condotto, da non avervi in Italia duchino o principino, per quanto piccolo ne fosse il dominio, per quanto grande l'indifferenza agli studi, che non avesse addetta al palazzo un'Accademia per esercizio de'suoi pittori, come aveva una cavallerizza per l'esercizio de'suoi palafrenieri; e ove la spesa riguardante le livree, le cucine, le stalle, e gli oggetti di belle arti, tutta non dipendesse dalla stessa soprintendenza, come ancor si costuma in alcune contrade, con questo solo divario, che a quei tempi (ormai da noi remoti) avean favore a corte, anzichè i bipedi, i quadrupedi; che le stalle avean precedenza sulle accademie, e le mute a sei o a otto si anteponevano a tutte le statue e pitture che mai avessero prodotte le arti greche e italiane. Quanto una tal condizione di cose fosse propria a promuovere gl'ingenui studi, la storia lo ebbe con severa parola dichiarato, proclamando quell'epoca una delle più esiziali, e i regolamenti di quelle Accademie i più propri a produrre ed a mantenere il loro abbassamento. Da tal progressiva decadenza non andava immune la *Compagnia del disegno*, che da C. Emanuele II fondavasi in Torino fin dal 1652. La poca presa che, durante le nostre guerre, facea su questo suolo la gentile pianta che fioriva in altre regioni d'Italia, non avea, prima di tal epoca, impegnata al suo culto

la sollecitudine dei Sabaudi, benchè Emanuele Filiberto già ne curasse i primi innesti. Cresciuti poi i suoi cultori, e giunti, anche da noi, a formare consorteria, erano essi ordinati in una *Università* che nel 1675 aggregavasi all' Accademia di San Luca in Roma, fra' cui primi fondatori annoveravasi un pittore nostro compaesano, Cesare Arbasia da Saluzzo. Eretta l'università del disegno in accademia reale nel 1678 per opera della reggente Maria Giovanna Battista di Nemours, attraversava tale instituto le varie fasi che successivamente aveano modificati e trasformati quelli aperti in altri luoghi della penisola, i quali, da opere di patronato a pro delle arti, si mutavano grado grado in fondazioni politiche a pro dei principi. I regolamenti da noi citati dimostrano a qual grado d'ossequiosa servilità fosse tale Accademia ridotta nel secolo decimottavo, e quanto fosse evidente la mira della corte, d'avervi, anzichè instruita, assoggettata la gioventù che vi traeva, inculcando ai professori delle varie arti l'istesso precetto che, di poi a quelli di Pavia, l'imperator Francesco I: « Il vostro dovere è di farne sudditi fedeli anzichè abili artisti. » La politica della corte non considerava che il rendere abili i giovani alunni era renderli fedeli: poichè trovando essi alimento nell'esercizio del pennello o dello scarpello, erano perciò spontaneamente remossi dal prender parte ai tumulti della piazza; mentre il trovarsi ignoranti ed inabili importava l'essere sediziosi, perchè disoccupati e affamati. Pervenute a tal grado di decrepitezza da chiarirsi nocive alla pittura, e inutili ai suoi cultori, riusciva pertanto evidente al comun criterio degli uomini, essere le Accademie divenute come una parte incancherita del corpo sociale, a cui solo modo curativo potea valere quello, con lode universale applicato in questi ultimi tempi a Milano e a Venezia; la sua estirpazione.

V.

E qui essendo noi ormai giunti in un luogo, dal quale possiamo considerare a faccia a faccia il logoro e crollante edifizio accademico, a cui non tarderanno ad essere solo segno le rovine, conviene che a parte a parte esaminandolo, ne osserviamo tutte le deformità. Riconosceremo tosto di prima presa quanto inutile sia stato l'esempio dell' antica Grecia, inutile la voce di Michelangelo e l'esperienza dei secoli e degli uomini, che, a rigenerazione delle ingenue discipline, vietarono alle rozze menti l'adito ai loro ginnasii, mentre, avute in non cale le leggi che presedono alle opere dell' intelligenza, uscite appena dal fango le Accademie, nel fango eressero le proprie cattedre, ne materiarono i precetti, e dalla prima loro origine segnarono il passo a sempre crescente tralignamento. Ciò che gli Dei punivano qual profanazione, era qual legge imposto, anzi qual vanto ascritto ai ginnasii dell' età nuova; ove preparato dall'educazione del trivio e della piazza, il figlio del cenciaiuolo o del ciabattino assidevasi nelle classiche aule a contemplar con improvvisa intelligenza i capolavori di Fidia e di Prassitele. Perchè i dotti di tutte le età vietarono l' arte alle plebi? Perchè esse son rozze e ignoranti. Perchè sono elleno rozze e ignoranti? Perchè sono ineducate.[1] Ora le menti ineducate non possono elevarsi

[1] Un filosofo di questo secolo, parlando dell' attuale consorzio, afferma che se l' *instruzione* vi fa qualche progresso, l' *educazione* vi lascia tuttora alcun desiderio di sè. Nè solo nelle classi braccianti, ma anche nelle studianti. Sembra ancora credersi da taluni che a chiunque si fe' dotto in qualche scienza o arte, nulla più rimanga a fare verso i propri simili. L' istruzione basta infatti a rendere un uomo utile; ma lo rende gradito la sola educazione. Non basta sapere studiare; bisogna anche saper vivere; non basta saper vivere in mezzo ai libri: bisogna saper vivere in mezzo agli

ai grandiosi concetti che immortalano le tele e i marmi. Che pertanto ad emendare il disegno o il gusto nelle opere fabbrili del ferro o del legname, si chiamin quelle turbe a studiare nelle Accademie, è utile all'incremento di tali professioni; ma che pretenda al sublime dell'arte chi, privo di coltura, è inabile al suo concetto, è vera assurdità. Potrebbe replicarsi avere il progresso del secolo aperto in oggi il campo anche al fanciullo plebeo. È vero; ma è vero altresì che per comprendere l'importanza dell'istruzione, già è necessaria l'istruzione medesima; e difettando questa nei genitori, scarsa ne suol essere la sollecitudine a quella del figliuolo, il cui tempo antepongono utilizzare nelle faccende domestiche, o ad un lavoro profittevole. L'idea loro, riguardo allo studio della pittura, risponde a quella che lor suggeriva la pratica del proprio mestiere. Avendo per esperienza riconosciuto che, a fare il figlio legnaiuolo occorrono la sega e la pialla, come il martello e l'incudine a farlo maguano, essi sono appieno convinti bastar colori e pennelli a farlo pittore. Essi stimerebbero quindi perduto quel tempo che il figlio dedicasse alle lettere o alla storia; meglio impiegato, a parer loro, colla matita o col pennello alla mano. A queste ragioni si potrebbe ancora

uomini. Tale scienza è difficile al pari di varie altre. Prova ne è che tanti riescon nella geometria, o nel disegno, e non nella creanza. E come di questa s'intendon molti, delle altre pochi, così giova saperla, per gradire ai più. V'hanno climi temperati, ove ancor si mantengono in un sufficiente stato di conservazione certi dotti in *us*, irti di greco e di latino, specie selvatica, usa a viver rintanata fra gli scaffali delle biblioteche; ignara del mondo e di sue costumanze, e di cui i paesi più innoltrati nelle blandizie della civiltà serbano appena la tradizione archeologica. Si può dire che fra i *gravi*, di cui tratta la fisica, niuno ve n'abbia di più pesante che la conversazione di tali orsi della scienza, che alla dottrina del liceo unendo talora la parola del trivio, sgraziati negli atti, volgari nelle maniere, negletti e sudici nel vestito, vi tagliano il fiato a gran rinforzo di citazioni e di date, e vi lascian tramortito di noia, in dubbio se più sian dotti o fastidiosi; e se al merito loro non sia pari quello di chi gli sopporta.

opporre aver le lettere e la storia apposito insegnamento in molte Accademie. Ma ammesso anche tal fatto particolare, a cui la poca utilità togliea di divenir generale, resta a sapersi qual pro sia per ricavare dalla serie di erudite dissertazioni che ne formano l'ordinario corso, chi vi si conduca, le più volte, munito d'un'erudizione esclusivamente alfabetica, o al più appena grammaticale, l'una e l'altra avvenuta in età ove le voci degli ammaestranti erano

Voci allor poco udite e meno intese.[1]

Nel presentarsi a quel consesso letterario, udirà l'infelice articolar per la prima volta il nome di Pericle e di Alessandro, di Milziade e di Temistocle, ovvero quello d'Apolline, di Diana e di Saturno che ancor non sarà ben capace di definirsi quali fra essi siano i personaggi della storia, quali i numi della mitologia; nè se l'Olimpo sia mare o fiume, se Maratona città o montagna, la Macedonia provincia greca o romana. Onde egli uscirà di quivi con un'indigestione di nomi, a lui strani, che affollati e confusi nel suo cervello, scattano qua e là male a proposito nelle reminiscenze, cosicchè Alessandro batte i Persiani a Maratona, Saturno a Salamina, e Temistocle edifica il Parthenon a Atene. Per quanto paia impossibile a' nostri giorni una tanta ignoranza nelle infime classi, ne son pur troppo ovvii gli esempi, indi vie meglio dimostrata la necessità di fornire ai fanciulli del popolo, ammessi nelle accademie, una prima educazione preparatoria, che ne apra le menti all'intelligenza di materie più elevate. Mentre, in tale condizione di cose, suole avvenire che udita, e non intesa, la dissertazione accademica, e tornato il giovane alla nativa bottega, non sia l'erudizione dei parenti per

[1] Tasso, *Gerus. Lib.*, Canto VIII, ott. 28.

concorrere gran fatto a rischiarargli le difficoltà che essa destava nel suo spirito. Difficilmente ne chiederà spiegazione ai compagni di scuola, più avvezzo a consultarli sul nocino o sulla gattacieca che sulle materie storiche; egli anderà ancor meno a ricercarla nei libri, sia per non averne, sia per non averne l'abito; onde supponendo che il giovane si trovi dotato di buona volontà, egli avrà cura di tornare al domani al corso dell'accademia, e continuerà ad andare, ascoltare e non capire, colla più edificante esattezza. Il giovamento che gliene verrà, in capo all'anno, sarà a un dipresso come se egli avesse seguitato un corso d'algebra o di lingua ebraica.[1]

Un'accademia di pittura che in sè non contenga il più valevole preservativo contro l'ignoranza degl'idioti in essa raccolti, non solo è inutile ma è perniciosa all'arte; ed essendolo all'arte lo è di rimbalzo anche alla città, ove moltiplica gli elementi di miseria e di perturbazione nella classe popolare. Il perchè è debito di chi presiede tali a instituti, combattere a tutt'uomo e con severe riforme, e coll'adozione di nuove regole, se occorra, un sì micidiale disordine, relegando inesorabilmente nelle professioni manuali chi è indegno di coltivare i nobili studi.[2] L'uomo illitterato è quella plebe

[1] A malgrado de' varj danni che la mancanza di coltura cagiona alla carriera degli artisti, una delle maggiori difficoltà che sin dalla prima fondazione incontrino le accademie, è quella di persuadere i giovani, ed anche più i parenti de' giovani, dell' importanza che, non solo in vista della celebrità ma anche dello stesso arricchimento, hanno le cognizioni letterarie o storiche a chi imprenda quella via. L'uomo rozzo che avviò il figlio alla pittura, suole avversare ogni studio che gli paia interrompere il materiale esercizio, e stima atto a comprimere quel genio nasconte ogni occupazione che lo allontani dalla matita o dal pennello. Nè rari furon nelle accademie gl' impegnosi richiami dell'amor paterno, se ad un giovane, primeggiante nell' opera del disegno, non venne talora assegnato il primo grado d' un concorso, ove essendo questi fra gli ultimi nelle altre materie su cui era esaminato, vi perdea perciò ogni diritto.

[2] È inutile dire che un sì salutar rigore è soltanto applicabile a chi

che da Aristotele a Pamfilo, da Lorenzo de' Medici a Michelangelo, i più dotti uomini cacciavano dal santuario del genio. Chi indulge alla sua ignoranza, le si fa connivente. Dee promuoversi l'arte a malgrado dell' artefice, non l' artefice a malgrado dell' arte. Le sollecitudini al ben essere dell'individuo riguardan le opere pie; non le accademie; o almeno vi son subordinate alle considerazioni che s' attengono allo sviluppo degl' ingegni. Il vantaggio della società e quello stesso degli artefici che vogliono toccare alla celebrità, richiede si sostituisca un inflessibile rigore a quella molle indulgenza, che da tanti anni intorpidisce il nerbo dell' insegnamento, assonna gl' ingegni, ed è la causa prima dell' attuale degradazione. È dovere di tutti che vogliano rinnovata la gloria delle arti, rinnovare più che mai nel loro tirocinio l'energica severità con cui gli uomini vi si portavano al tempo ove la pittura fioriva in Italia, e che s' imponga oggi, per autorità scolastica; il forte studio che spontaneamente quelli s' imponevano. Chi non si sente di studiare con virile fermezza, non solo il disegno ma ogni scienza, ad esso attinente, imprenda altra carriera. Quella delle arti non dev' essere il disimpegno di chi voglia infingardire.[1]

debba coltivare l' arte classica, mentre sarebbe nocivo a chi si destina a quelle meccaniche a cui occorra aver notizia del disegno. I regolamenti emanati l' anno 1807 nell'Accademia di Firenze provano come in una contrada a noi maestra nelle Arti, e che ne dettava i migliori precetti, la saviezza di quegl' institutori abbia opportunamente provvisto a sì necessaria distinzione. Prodigo l' illustre Ateneo dei suoi insegnamenti verso le classi più infime e verso le più volgari intelligenze, tutti i giovani ammette indistintamente alle *Scuole elementari del disegno*, affinchè i principii del bello, applicati alle varie professioni, vi s' innestino, e le migliorino; ma le scuole di pittura e di scultura sono aperte *ai soli giovani dotati di sublime ingegno*. (Cap. V, art. 3.) Resta soltanto che la definizione del sublime sia rettamente concepita da chi presiede all' applicazione di tale articolo.

[1] Il difetto più o meno assoluto di cultura e soprattutto d' educazione che caratterizza gli artisti volgari, è la causa prima di quella rozzezza in-

Giustizia vuole però che non tutta sull'ignoranza dei discepoli ricada l'accusa dell'abbassamento a cui le

inteliigente che fa ioro considerare ii proprio tirocinio sotto ii solo aspetto dell' utile che ne debbono ritrarre. Indi la ruvidezza di tratto e voigarità di sentimenti, che tanto contrastano con uno studio gentiie che parrebbo dover trasfondere gentiiezza in chi lo coltiva. La trivialità deii' animo suole ordinariamente riflettersi nelle opere loro, e, mantenendoii immobiii al grado di semplici operai, gli fa dire, a giusta ragione, i braccianti del penneiio. La sqnisitezza di modi che l' affinarsi delia civiltà introduce neiia società nmana, vi rende vieppiù ricisa la differenza fra le due classi che la dividono. Le distinzioni deila nascita si vanno sfumando sotto l' influenza ineluttabile del secolo; ma nè si sfnmano nè mai si sfumeranno le distinzioni che la coltnra ferma tra gl' inteiletti; che anzi vie meglio ognor prevalendo nel mondo col procedere delle età, vi domineranno sole. « Eadem omnibns origo (son parole di Seneca), nemo altero nobilior, nisi correctius ingenium, et artibus bonis aptius. » La futura divisione della famigiia europea, in un prossimo avvenire, sarà di gente educata e colta da una parte, di gente ineducata e ignorante dall' altra. Ma i' aristocrazia deil' educazione durerà qnanto l' nman genere, perchè la feudalità deil' intelligenza non è artifiziaie come quella del medio evo, ma è inerente alla natura delie cose. I pittori che esercitano l' arte, non ii mestiere, formano una classe onorevole per le doti d' animo e d' ingegno che quelia impone ai suoi cuitori; ma, se manca loro l' educazione e la dottrina, essi passano a figurare nelia classe operaia. Sta in loro mantenersi in una dignità che solo può consociarsi colia stima del mondo, adoperandosi a perfezionare qnell' urbanità di tratto ed eleganza d' eloquio che sono indizio di gentil costume. Un moderno scrittore che mostrò sincera soilecitndine aii' edncazione degli artisti, consiglia loro con istanza di freqnentare l'alta società da cui sarà per ridondare incremento ad essi e aiie loro opere: « L'habitude d'être en contact avec la haute société d'nne nation, et de la soumettre à leur étude, communique nécessairement nne certaine élévation d'idées aux artistes et aux littérateurs de chaque pays; ne fût-ii assis que sur les seconds degrés de l'ordre social, le peintre d'histoire, digne de sa vocation, dans son style, se règlera sur cette échelle. » (Ker. *Du Beau dans les Arts d'imit.*, tom. II.) L' urbanità suol conciliare le simpatie, mentre chi ne difetta abbisogna di doppio merito a superare l' avversione inspirata dalla sua ruvidezza. Non può, in vero, negarsi che parecchi fra' grandi artefici si mostrassero ineducati, epperò avversi allo scelto consorzio, senza che dall' ingegno ioro ne fosse meno onorata l' arte. Ciò prova doversene imitar le opere, non la persona. Noi viviamo in un secoio in cni le blandizie dell' incivilimento, superando quelle dei lor tempi, dà al nostro il diritto di più pretendere dalle classi educate. Ciò che si condonava ad nn Annibale Carracci, a un Caravaggio, sarebbe in oggi severamente riprovato. Inoltre, prima di bravare gli usi civili, come per bizzarro nmore o per natural selvatichezza faceano qnelli, converrebbe disporre altrui all' induigenza con nn ingegno pari al loro. È

accademie riduceano la pittura, ma che una parte pur se ne attribuisca alla mediocrità dei maestri. Dalla nota servilità dei primi che secondarono le mire dei principi fondatori, si comprende averne l'interesse politico dovuto in breve sopraffare quello dell'arte. Già abbiam

errore ovvio credere le stranezze di que' pittori parte integrante di lor celebrità, e che non sia lecito aspirare a questa, senza tal corredo di pazzie. Causa di tale errore è un semplice difetto di logica nel definir la quistione. Convien dire non già che quegli artefici divenissero grandi perchè stravaganti, ma che quantunque stravaganti essi divennero grandi. Tale inconveniente aveva però in essi un' originalità che lo rendea compatibile perchè naturale, ma nè naturale nè compatibile, ne è la studiata imitazione. V' han tali, che erano stati creati ragionevoli al par di tanti altri, ma avendo in un fatal giorno presa in mano una tavolozza, questa operava in essi, a uso talismano, una subita metamorfosi, e venuti a credersi uomini di genio, s' imposero il carico di tali bizzarrie a dispetto dell' indole; nè avvertirono che ingegno e stranezza son cose la cui unione non è per nulla obbligatoria. Il perchè, senza credersi astretti dalla professione a panneggiarsi nel pastrano come lo Spagnoletto, o a guardar torvi come Annibale Carracci, o a rabbuffarsi la zazzera come il Giorgione, o ad essere screanzati come Leonello Spada, potrebbero essi menare una vita più riposata, e senza imporsi quelle mimiche difficoltà, studiarsi di diventare ciò che vogliono comparire. Le tante cognizioni, o necessarie o utili a chi vuol toccare ai primi gradi della difficil arte, offron bastevole alimento alla più lunga vita.

Se osserviamo Michelangelo, Raffaello, Leonardo, Agostino Carracci, Albani, Pussino, Rubens, e altri dei maggiori, vedremo che oltre alla profonda dottrina pittorica in tutte le sue diramazioni, ne possedean molte altre. Il nome loro non appartenne soltanto alle arti del disegno, ma alle lettere e alle scienze. Michelangelo che col Poliziano era familiare di Lorenzo Medicco, v' ebbe il fondamento d' ogni cultura, e trattò con lode la poesia; Raffaello che *passò a segno di capacità non ordinaria nella lingua latina* (*Fels. Pittr.* parte IV, pag. 257) praticava coll' Ariosto, col Castiglione, col Bibbiena e altri insigni dotti della corte di Leon X; Leonardo fu erudito nelle matematiche, nella meccanica, nell' idrostatica, nella musica e nella poesia; l' Albani andò debitore alla lettura degli antichi poeti, della vaghezza di sue invenzioni; Pussino fu detto il filosofo della pittura; Rubens, parlava sette lingue, scrisse sulle arti, e la varia sua dottrina le fece eleggere a varie ambascerie; Agostino Carracci fu filosofo, geometra e poeta, ed ebbe molte lettere; l' Achillini, il Marini, lo Zoppio, l' Aldrovandi e altri eruditi ne frequentavano la stanza. La dottrina di quei pittori concorrea di metà coll' ingegno in fargli accetti ai monarchi e ai pontefici, i quali, sottraendosi talora al tumulto delle corti, si riducean, come Alessandro da Apelle, nelle officine; e ai geniali diporti delle arti donavano il tempo che potevano involare alle bisogne dello Stato.

visto come alla scelta di capi intelligenti sottentrasse quella di semplici letterati, a cui tenean dietro favoriti di corte ignari d'arti e di lettere. A dirigere nelle viste del principe una turba ossequiosa perchè affamata, avean quest'ultimi due potenti leve che lor facean vece di personale capacità e ne mantenean viva l'influenza; le commissioni che la corte dava agli artisti, e le cariche e pensioni accademiche ai professori. Nell'infervoramento di prostrazioni, che i più volgari di questi addoppiavano intorno ai grandi e piccoli ciamberlani, non poteva essere a meno che i più destri alla piaggeria, anzichè i più abili al disegno, ne fossero gli eletti, e che, come era avvenuto al Rustici, il valent'uomo conscio del proprio merito, si ritraesse sdegnoso da sì basso luogo. Se al carattere depresso delle Accademie e alla viltà dei raggiri, che, per costume antico,[1] sempre vi brulicavano, si aggiunga la pedantesca monotonia dell'insegnamento, è facile capacitarsi che niun artefice di qualche

[1] L'uso delle cabale tra professori e professori nelle accademie, non solo è antico, ma nato con esse, come ne è luminosa prova una lettera che l'Ammannato, uno dei fondatori di quella di Firenze, scriveva a Cosimo I in questi termini: « Io ho molto di ringraziar Dio e V. E. che il rescritto del porro le figure in Santa Maria del Fiore non sia venuto in modo che l'Accademia l'habbia da raffermar lei; ma cho a far l'ultima risolutione sia V. E. I. che la faccia. Certo, signor mio illustrissimo, che s'ella guarderà con locchio della sua solita prudenza dintorno al fatto di quest'Accademia, la vederà col tempo che quanto ci si fa, si fa per dar credito a uno che non è dell'arte, e in alzare un altro che è, et a questo ci concorre anco ser Carlo da Pistoia a tòrre di grazia a V. E. I. chi esai vorebbono. Ma la bontà di Dio e di Lei, che sono giustissime, non lo comportaranno mai, che in questa ho sola posta la mia speranza. Un mio giovane per voler entrare nel'Accademia gli fu bisognio ch'egli dimostrasse essermi contrario, e dire che si partirebbe da me; ch'ancora ch'egli meritasse d'entrarvi, non lo volevano. Prego humilmente V. E. I. che mi perdoni s'io pigli ardire di scriverle ciò, perchè bisogna ch'io ricorra a Quella, prima che m'avenga cosa contraria, et essi adempino il loro desiderio. Intanto attenderò ad operare fedelmente, quanto potrò e saprò, in quello che me' si conviene. — Di Fiorenza, 8 ottobre 1563. — D. Ammannato. » (Gaye *Cart. d'art.*, tom. III, pag. 119.)

nominanza volesse accollarsene il giogo, e che la direzione ne cadesse pertanto in mano alle più cospicue mediocrità. Così di fatto avveniva. E giunti que' maestri a adagiarsi in un seggio onorevole, commossi dal lauto stipendio, e dai conforti proprii del grado, ad ogni studio anteponeano quello di farvi più lunga stanza; ed anzichè esercitarsi al maneggio del pennello si esercitavano al maneggio delle corti, nulla lasciando d'intentato per ribatter le mene e le invidie sodalizie. A conseguire il virtuoso scopo, su tutti valeano due mezzi; ottenere il favore di due incapacità egualmente distinte, quella del gran ciamberlano, e quella del pubblico. Un' adulazione, e una deferenza illimitata bastavano a rivelare al primo l'animo del professore direttore verso la di lui persona; ma conveniva a un tempo convincerlo che nel preporlo alla direzione dell'Accademia egli avea fatta una scelta degna di sua perspicacia. Importava al direttore che l'istessa idea penetrasse altresì nel pubblico; solito a giudicar dal numero dei discepoli, del merito d'un maestro. Occorreva perciò che frequenti traessero alle sue lezioni i giovani, onde e gran ciamberlano e pubblico, vedendola numerosa, giudicassero fiorente l'Accademia, preclaro il maestro. Il perchè adescando egli in buon dato fanciulli atti, inetti, purchè molti, conseguiva doppio intento; affluenza del popolo alla propria scuola, influenza della propria scuola sul popolo; ove padri, madri, intere famiglie gli facean clientela, ne assolidavan col comune encomio la carica, e ne ripeteano il nome con gratitudine. Nè mancavan, nelle classi più elevate, persone d'innocenza sì primitiva, da sentirsi venire in dolcezza vedendo la bonarietà con cui il professore-direttore accoglieva fra i suoi alunni tal povero figlio di prolifica madre, che rigettato quale stupido da altri mestieri, dedicavasi ad illustrare quello del pittore.

A tali ingegnosi trovati suggeriti dal personale interesse, un altro se ne aggiungeva, il più importante di tutti; quello di mantenere intorno alla sua cattedra una larga cerchia di mediocrità proprie a lasciare illesa la supremazia del professore, e a non turbarne la securità sul seggio accademico. Nulla di più valevole a tal uopo che l'uso di proporre a modello dei discepoli le proprie tele, distraendoli dal proficuo studio di quelle dei gran maestri. Era questo fin dalla creazione il peccato originale delle Accademie.

Sorgeva infatti appena quella fondata da Cosimo in Firenze, e già a condannare il novello instituto levavasi la debile voce d'un moribondo, debile ma pure udita in tutta Italia, la voce del gran Michelangelo che, vicino a scender nella tomba, e accennando alle proprie pitture date dai professori ad esemplare di quella scuola,[1] predicea, con troppo fido oroscopo, che elle ne sarebbero la rovina. Nè troppo era tarda la storia a registrare nei suoi annali che, quantunque egli fosse quel grande da cui *gli stessi maestri avevano appreso quanto sapevano*, pure, perchè unicamente e da tutti imitato, dava il primo segno ad un tralignamento che sempre andò poi innoltrandosi. E certo che se mai avesse dovuto valere in un'Accademia l'antico aforismo scolastico *Primus discendi ardor nobilitas est magistri*, niuna migliore occasione se ne sarebbe offerta di quella ove il maestro non solo primeggiava nella scuola fiorentina, ma in tutte le altre scuole d'Italia. Il che dimostra che per quanta siasi la dottrina d'un solo, sempre abbia a reputarsi maggiore quella dei molti; la considerazione ecclettica delle varie loro maniere essendo la più propria ad avviare verso l'imitazione della natura il cui aspetto è moltiforme; e

[1] Dal Vasari e dal Montorsoli, precipui compilatori de' suoi regolamenti.

venendo a tal modo remossa quell' imitazione fastidiosa e monotona, solita a ingenerarsi da uno studio troppo frequente sopra uno stile medesimo, che facilmente si cambia in abitudine,[1] e concorre a moltiplicare quel servo gregge contro cui Orazio esclamava:

O imitatores, servum pecus, ut mihi sæpe
Bilem, sæpe jocum vestri movere tumultus! [2]

L'uso invalso nei direttori delle Accademie di far copiare le opere loro, il più micidiale al progresso, è la causa per cui si moltiplicarono, anzi s'immillarono, le tante mediocrità che in oggi deturpano ed affliggono le arti: per tal uso l'Accademia si trasforma in un *ovile;* e il maestro può paragonarsi ad un *pastore* che ne trae fuori un branco di pecore, e le fa seguire una dopo l'altra le sue pedate, a niuna permettendo nè di scartarsene, nè di passargli innanzi; ovvero ad un *padrone* che fa portare ai servi la *livrea* onde mostrargli addetti al proprio servizio. E frattanto il senso del bello sempre più si ottusa negl' intelletti sotto l' influenza della crescente corruttela; e così in un'intera generazione d'artisti si va grado grado infiltrando tal morale infezione, per cui l' occhio si avvezza al mediocre, e cessa d' avvedersene; come suole avvenire in chi soggiorni alcun tempo nell' ambiente afoso d' uno spedale, ove l' odorato s' abitua al tanfo, e in breve nè più lo sente, nè più gli ripugna.

I danni cagionati dallo studio che i maestri delle Accademie impongono agli alunni sulle proprie tavole, venivano menzionati dai più insigni scrittori didascalici dell' arte, che tutti ne mossero particolar querimonia. L'importanza di cessare un tanto abuso ci risolve perciò a chiamare a nostri ausiliari i capi di quella dotta falange, onde ci sian rinforzo nella regolare ossidione che ab-

[1] « Frequens imitatio transit in mores. » (Quint., *Ist. Orat.*)
[2] *Horat.*, lib. I, epist. 19.

biamo impresa contro le vecchie bicocche ove ancora oppongon ultima difesa le Accademie. Primo per dottrina, merita fra essi primario luogo il Lanzi. Niuno più di lui era largo d'ammirazione al Buonarroti, che tanto facea giganteggiare nella *Storia Pittorica d'Italia;* ma niuno ad un tempo era di lui più zelante nel riprovar la perniciosa costumanza, che in quell'Accademia prevaleva, di studiarne esclusivamente le opere, alla quale egli attribuì la decadenza della scuola fiorentina. « Tal massima, dice, era allora promossa in Firenze.... ma saria stato meglio lasciar che ognuno imitasse chiunque gli andava a sangue. La natura nell'elezione dello stile debb'essere guida, non pedissequa. Lo stile è come l'amico; ciascuno dee sceglierlo secondo il suo cuore. Vero è che l'errore dei Fiorentini è stato comune ad altri, e ha dato luogo a scrivere che le Accademie sono state nocive all'arte, perchè non si è atteso in esse che a condurre tutti gl'ingegni per una via: essere perciò l'Italia ricca in settarii, scarsa in pittori. »[1] La di lui sollecitudine a premunire gli studiosi contro un tanto detrimento gli facea di nuovo impugnar l'arme a dichiararlo, scrivendo d'Onorio Marinari celebre allievo del Dolci, con dir che questi sol riusciva a migliorare e ad appropriarsi lo stile, per cui ebbe nome, quando abbandonava le orme di quel precettore: « Dopo l'imitazione del maestro che suol essere il primo esercizio dei novelli pittori, e spesso, per la diversità del naturale, è il primo lor danno, si formò, seguendo il proprio talento, un secondo stile più grandioso e di maggior macchia di cui rimangon saggi in più quadrerie. » Un altro oracolo della pittura, di cui conobbe la teoria e la pratica, inveiva egli pure contro tale abuso, che disse più specialmente mantenuto dai maestri italiani, i quali, propo-

[1] *Storia Pitt. d'It.*, tom. I, pag. 200.

nendo le proprie tele ad esemplare degli alunni nelle Accademie, *mostrano ignorare il vero scopo dell'arte che professano;* [1] il perchè, se pur sia lodevole imitare taluno, abbia ad imitarsi chi meglio seppe veder le opere della natura. Anche lo Zannetti, citando nella *Storia Veneziana* la risoluzione, per cui uno dei migliori maestri della sua terza epoca vietò costantemente ai discepoli di studiar sulle proprie tavole, lo disse esempio tanto più da ammirarsi quanto era fin d'allora più raro nelle scuole. [2] Assai più raro e di maggior significanza era stato però nella medesima scuola il fatto di Paolo Veronese; perchè dimostrò essere sì grande il di lui convincimento sulla necessità di evitar nella maniera del discepolo la riproduzione di quella del maestro, che superando i suggerimenti così dell'amor proprio come dell'amor paterno, inviava il figlio Carletto, già da lui avviato nella pittura, a studiare nell'officina del Bassano, ov'egli informavasi di fatto in quel forte colorito, che fu vanto all'insigne maestro. [3] Esporremo ora il parere d'un sagace scrit-

[1] Reyn., *Disc. Accadem.*, tom. I, pag. 37 e 38.

[2] Zann., *Della Pitt. Ven.*, lib. V, pag. 125.

[3] Boschini, *Ricche Min. Proem.*, pag. 59. È errore moito ovvio non solo fra qnelli che coltivano ia pittura, ma altresi fra quelli che ne giudicano le opere, l'elevare chi copia bene nna tavola e grado poco inferiore a quello assegnato al primo suo inventore: ma per quanto possa riuscir iodevoie un tal iavoro, è si grande il divario che corre fra chi primo immaginò una composizione, e chi soltanto si limitò a riprodurla sopra un'altra tele, de potersi dire avervi fra tali ingegni l'infinito. Talnni paragonarono la copia d'nn quadro alla traduzione d'nn poema: ma se ben si riguarda si troverà che mancan di giustezza i due termini del paragone, e che il riproduttore d'un dipinto abbie a considerarsi in un grado inferiore al traduttore d'nna poesia. È vero che cosi l'uno come l'altro operano soltanto sull'altrui idea e nulla traggono dalla propria immaginativa; ma essi differiscono in questo, che, per esprimere il pensiero del poeta in un'altra lingua il traduttore è costretto ricorrere ad un elemento affatto diverso da quello che veniva impiegato dell'autore, e dee compiere nn ardno lavoro onde riuscire a far si che il genio dell'idioma originaie s'informi ai genio di queiio in cui egli traduce, e ne renda con altro carattere di frasi e

tore del secolo decimosettimo che avea piena notizia delle malattie endemiche divenute incurabili nelle Accademie. Ecco i termini in cui egli scriveva al Segretario di quella Clementina di Bologna: « Predicate continuamente (ai

d' idiotismi la bellezza e la forza primigenia: mentre chi ritrae una pittura adopera i medesimi elementi che costituirono il modello originale, in cui gli si porgon già da altri superate le maggiori difficoltà; collocati conformemente alla storia, al secolo, al vestiario i personaggi; studiate le varie loro espressioni; calcolata la prospettiva; degradati i valori cromatici e gli effetti del chiaroscuro; e anatomicamente e graficamente definite le forme negli scorti e negl' ignudi; cosicchè altro ad esso non rimane se non che di seguir servilmente le pedate altrui, cominciando la sua opere a quel punto a cui la dichiarava finita uno dei più gran maestri, il Domenichino, solito ad affermare che pensata la composizione era terminato il quadro. (*Fels. Pittr.* Bellori, tom. II, pag. 85.) Infatti gli alunni che meglio valsero a copiare le altrui opere durante il proprio tirocinio, riuscirono ordinariamente i più dappoco nell' arte, come quelli che volsero l' acume della mente non già a battere un nuovo sentiero additato dal genio, ma a seguitare quello da altri battuto, il che ne intorpidiva lo slancio, e ne cancellava il carattere. Per meglio inculcare la verità di questo fatto, o porre i neofiti dell' arte sull' avviso di non lasciarsi troppo sopraffare dai facili trionfi, che con simili lavori talvolta ottengono nel pubblico, citeremo loro le parole che un rinomato precettista inculcava e quelli del decimosesto secolo, accennando alle lodi che sul principio della carriera avean riportate alcuni di quelli che, studiando assiduamente le tele di Paolo Veronese, eran meglio riusciti ad imitarne lo stile; « Non vi fu scuola, dice lo Zannetti, che avesse così felici imitatori, quanto quella di Paolo. Le maniere precise od ordinate produssero quest' effetto in così alto grado, che spesso si confondono i maestri cogli stessi discepoli. Quindi accade che, per colpa di chi non sa o non vuol fare i dovuti riflessi, le opere deboli di essi maestri si tengono per opere degli imitatori, e le buone d' essi imitatori si tengono come fatte dai maestri medesimi. Sappia pertanto a questo passo chi ha cura del giovinetto studioso di pittura, che simili scuole possono essere in qualche modo dannose ai buoni progressi di quello; poichè ricopiandosi nel principio con facilità quei felici esemplari, e formandosi da esso giovinetto disegni e pitture che hanno subito qualche merito, s' innamora egli tosto delle fatture sue, e, sentendone le lodi, si crede d' essere in quel posto dove ancor non è; non si cura più di fare quegli studi dal vero che son necessari a fondarlo nell' arte; e perciò non cresce più e resta un misero settario. Altro danno ad esso ne viene da ciò che, come si è detto, le cose suo buone, e le stesse più felici pennellate si credono uscite dalla mano del maestro, e non dalla sua; ed ogni debolezza d' esso maestro a lui viene fatalmente attribuita ».

giovani) che il prefiggersi d'imitare un dato maestro è l'istesso che appropriarsi indifferentemente il suo buono e il suo cattivo. E chi è colui che non abbia una maggiore o minor dose di questi necessari ingredienti dell'umanità? *Optimus ille qui minimis urgetur....* Tengano essi per fermo che i pittori più insigni non devono e non possono avere altra maniera che la loro: anzi non sono insigni appunto che per averne una bella, ma simile alla natura, per quanto può permettere la mano d'un uomo.... Tengano per fermo che colui il quale si propone d'imitare un altro pittore, *gli rimarrà sempre inferiore*, massime se il suo prototipo è eccellente. E come puossi raggiunger uno e passargli avanti se non si fa che seguitarlo?... Da chi imparò questa divina arte Raffaello? Certamente nè dal Ghirlandaio, nè dal Pinturicchio, nè da Pietro Perugino.... Da loro imparò Raffaello a dipingere, ma dal vero imparò ad essere il primo pittore fra gli uomini.... Nelle arti d'estro o fantasia, qualunque legame, benchè tenue, è perniciosissimo. Lo schianti adunque arditamente il giovine artefice, se sentesi forza per operar da sè solo. Non impari dai maestri che a dipingere; ma dall'aurea luce e dall'ingegno solamente impari a divenir pittore. »[1] Ultimo luogo in questa lunga fila, come usa verso le dignità maggiori, diamo al gran Leonardo, il quale, essendo stato egli stesso fondatore d'un'Accademia, e però conoscendone la mala piega, inscrivea tra' primarii precetti da inculcarsi agli alunni questo così elegantemente conciso: « Un pittore non deve mai imitare la maniera d'un altro, perchè sarà detto nipote e non figlio della natura. »[2]

[1] Bottari, *Lett. Pitt.*, lett. di Lodovico Bianconi tomo VII, pag. 345. ediz. Milan. 1822.

[2] Leon. da Vinci, *Pr. di Pitt.*, capo XXIV, ediz. di Parigi in fol., 1651.

Dimostrammo più sopra come la gelosia e l'interesse degli ammaestratori abbia moltiplicato all'infinito in seno alle Accademie il numero di tali *nipoti della natura* che per gli occhi altrui soltanto conosceano; ora dobbiamo far osservare quanto l'artifizio dei primi si trovasse coadiuvato dal volonteroso concorso dei secondi, e accennarne la cagione. Non si può a meno di convenire che la nativa ignoranza dei giovani che dalla bottega traggono all'Accademia, usando circoscrivere nella cerchia di sue mura o di quelle della città, l'arringo aperto all'attività del proprio ingegno, e la maggior parte nulla vedendo più oltre, ne siano indotti a prestare tanto più viva fede alle parole ed all'esempio del maestro che gli ammonisce. Volendo ben meritare dei di lui ammaestramenti, è naturale che ne ascoltino con docilità i precetti, e che ad occhi veggenti gli pongano in opera. Poterne pareggiare le tavole è generalmente l'estremo dei loro voti, ed a conseguir tale intento nulla stimano migliore che il cominciar dal bene imitarle. Ciò lusinga il maestro e gli ingrazia nel di lui spirito. È noto per altra parte che, ultimati gli studi scolastici, molto soglia giovare all'alunno il presidio del proprio professore, sia per proteggere i primordii di sua carriera affidandogli l'insegnamento elementare di qualche comunità o privata famiglia, sia procacciandogli alcuna commissione che lo ponga in mostra. La docilità ai precetti e l'imitazione alle opere è perciò nel giovane meno effetto spontaneo di buona indole, che calcolo suggerito dal proprio interesse. Così le viste personali del maestro operano sui discepoli, e quelle dei discepoli sul maestro. Il primo richiede una clientela di settarii che ne raffermino il grado e gli stipendii; i secondi patrocinio e guadagno, per giungere ad iscavalcarlo possibilmente un giorno, e assidersi sul suo seggio, ove potersi come lui adagiare

e tranquillamente addormentare, e con essi l'arte e la scuola. Ed ecco come avvenga dipoi che

> Educandi, educati, e educatori
> Armonizzando in sì perfetta guisa [1]

cospirino con vece alterna a prorogare a danno dell'arte i secolari abusi che la degradano, e insieme consociati dal mutuo interesse, anzichè da quello dei gentili studi, tutti si uniscano ad intuonare inni di laude al patronato delle corti, ove (come erano ai tempi di Vittorio Amedeo III) sempre saranno in ogni tempo panegiristi accademici, che emuli al Durando, mostrino ai creduli regnanti le tre arti sorelle che inghirlandano di fiori novelli i loro troni, e la Musa della storia che ne interza il nome glorioso con quelli di Pericle e di Leon X.

Sembra che giunto oltre a mezzo il corso del secolo decimonono sarebbe tempo ormai che i principi rinunziassero a lasciarsi imbambolare da tali arcadiche ineffabilità, e che rammentando il detto di quel grande che dichiarava la scienza uno dei poteri dello Stato, restituissero le accademie di belle arti al grado e all'indipendenza che loro appartengono come a corpi scientifici,[2]

[1] Alfieri, *Op. Post. Sat. sull' Educaz.*, tomo III, pag. 36.

[2] Non crediamo che, anche al principe il più assoluto, sia mai venuta per il capo l'idea d'eleggere uno dei suoi scudieri o ciamberlani a presidente nell'accademia delle scienze; convinto che, così gli uni come gli altri, vi avrebbero fatta cattiva comparsa. Avrebbe la stessa logica dovuto premunire quelle di belle arti da una distinzione in egual modo assurda. La sola circostanza da cui si trovi essa giustificata, sta nel borioso disprezzo in cui i principi di una data epoca avevano le arti e gli artefici, le cui università consideravano quasi fraternite d'operai, addette al servizio della real Casa, e poneano perciò sotto la direzione del Grande di Corte che presiedeva a quello quotidiano della rimanente livrea.

Sembra che in uno Stato, il quale sia o voglia parere incivilito al par degli altri d'Europa, dovrebbe riformarsi una tal consuetudine; ed un'accademia di belle arti essere, al pari di quella delle scienze, elevata alla propria autonomia, con facoltà d'operare spontaneamente in ordine agl' in-

giacchè, qualunque sia l'ordine in cui versa l'umano intelletto, le investigazioni, che ne emanano, sempre rivestono l'alta sua dignità. La notizia del disegno, della notomia, della geometria, della prospettiva, dell'architettura e della storia che formano la dote propria dell'*imitazione*, bastano certamente ad innalzarla a grado di scienza, onde è anomalo il preporre a tali studi chi non ne abbia notizia, come da molti secoli avviene.[1] Se si vuol richiamar l'arte all'antico splendore, convien ridurla alle antiche sue formole, e ravvivare in lei quel principio d'azione e di libertà che gli statuti sanesi e gli altri del secolo decimoterzo preponevano ai sodalizi pittorici. A tali erudite congreghe dee presedere, non già chi rappresenta la corte, ma chi rappresenta la scienza, e dalla scienza riceve la propria autorità; e chi coltiva quegli studi deve aver parte attiva e libertà iniziatrice nelle deliberazioni che ne riguardano gl'interessi e la gloria. I tanti vizi, che una lunga assuetudine accumulava nelle accademie, necessitano più che mai, nel supremo capo, una suprema dottrina onde essendo per essa giudice competente al merito, giudice col proprio, non coll'altrui criterio, come, per difetto di cognizioni talora avveniva, cessi egli d'essere fatto zimbello alla

teressi e al progresso degli studi che coltiva, e dotata d'un convenevole assegnamento, di cui presentasse al Governo l'annuo rendiconto, nè ricevesse altra protezione se non quella che agli studi d'ogni maniera deve accordarsi da ogni nazione illuminata (*).

[1] « Qui non intelligunt artes, non mirentur artifices. » (Sidon. Apollin., lib. V. Ep. 10.) « Animadverto potius indoctos quam doctos gratia superare. » (Vitr.) E il Borghini nel libro sull'*Origine di Firenze e di Fiesole*: « Dalle persone che di tali specialità non hanno propria notizia e lume, ei si può difficilmente affermare cosa che vaglia. »

(*) Non sappiamo quanta parte avessero all'avvenuto mutamento queste osservazioni da noi pubblicate sin dal 1859, ma è certo che, verso il fine del 1860, la Suprema direzione dell'Accademia Albertina di Belle Arti passava, con approvazione degli eruditi, dalla Soprintendenza della R. Casa al Ministero della pubblica Istruzione.

cabala dei raggiratori che gli versano intorno, e si trovi in grado d'affidar la direzione delle scuole, non a chi millanta, ma a chi possiede vera abilità, e a chi all' abilità del dipingere aggiunge quella più rara dell' insegnare che, al dir d' un antico,[1] da sè sola è scienza. Senza un tal personale criterio, inutile sarà ogni suo titolo cortigianesco per quanto rimbombante; vana ogni sua autorità per quanto ufficiale: la scelta che è più difficile e che però più importa al progresso degli studi, quella d' ammaestratori elementari esperti e diligenti, continuerà ad essere un giuoco di sorte; il diritto sarà, com'era finora, soverchiato dalle raccomandazioni; continueranno le scuole ad essere isterilite dalla pedanteria; e l'insegnamento accademico ad essere dato in modo di pastura ad animali domestici, anzichè come spirituale alimento a liberi ingegni.

Contro tal pecca dell' instituzione accademica mostraron giusta severità i due scrittori che, dopo Lanzi e Raffaele Mengs, ebbero preminenza di precetti, Milizia e Cicognara. Primo fondamento alla di lei riforma anch' essi vollero la libertà, come la voleva il Lanzi, il quale su tutte dichiarò eccellenti le norme che reggevan l'Accademia bolognese degl' *Incamminati*, da lui proposta ad esemplare, perchè libera e sgombra era ad ogni genio la via. Accennare i rimedii con cui tali illustri dottori curarono i moltiplici mali venuti ad alterare la buona costituzione delle antiche *Compagnie di Pittori*, egli è l' istessa cosa che disfare pezzo per pezzo i corpi ora decrepiti, ad esse succeduti, i quali tanto cadevano più al basso, quanto più in alto voleano sollevarsi collo sfarzo e colle pompose cerimonie. « Se mai è vero, dice il Milizia, che lo stabilimento delle accademie abbia fatti sparire

[1] « Non solum scire, aliquid artis est, sed quædam ars est etiam docendi. » (Cic., *De Leg.*, lib. II.)

i buoni artisti, come ordinariamente si dice, si può congetturare che ciò nasca da costituzioni mal intese, e peggio eseguite. Se si scelgono professori ignoranti, più ignoranti saranno i successori: e non si avrà che un progresso di mali invece di beni. I concorsi ed i premii sono incoraggiamenti valevoli, se giustamente impiegati da mano maestra; sono pestiferi, se brigantescamente e ignorantemente. Il più essenziale delle arti, dette *liberali*, è che sieno effettivamente *libere:* onde sia il fondamento delle scuole e delle accademie repubblicano. Repubblica non è anarchia. Regnino pur le leggi, e i maestri invigilino alla retta loro osservanza.... Ogni nazione dovrebbe avere un'Accademia di Belle Arti, in cui si facessero frequenti adunanze, per comunicarsi gli accademici le loro considerazioni, discutessero, esaminassero, e un buon segretario ne registrasse gli atti e i resultati. »[1] Il consiglio, dato qui dal Milizia, già dava in epoca anteriore Bartolomeo Ammannato in una lettera che egli scriveva agli Accademici del Disegno in questi termini: « Essendo radunati più volte insieme molti della nostra Accademia, ed avendo avuto fra noi assai utili e buoni ragionamenti, massimamente nel tempo ch'io fui consolo, non mancai di pregare.... che si dovesse fare ogni opera di mettere in uso che, almeno una volta il mese.... quando uno e quando un altro mettesse in campo alcuna cosa bella e giovevole della sua professione ed arte, o di pittura o di scultura o di architettura, e quel tanto ne dicesse che egli sentisse; essendo che in ciascheduna di queste tre arti sono molti particolari, sopra i quali si può ragionare e discorrere ampiamente. »[2] Forse che maggiore sarebbe stata riconosciuta l'utilità delle accademie, se, alle tante funzioni ivi si solennemente cele-

[1] *Diz. delle Arti del Dis.*, tomo I, pag. 4.

[2] *Lett. Pitt.*, tomo III, pag. 529. La lettera è in data del 22 agosto 1582.

brate, si fossero sostituite simili conferenze destinate a perfezionar le teoriche, o ad infervorire l'instruzione: ma tali suggerimenti, inspirati da zelo spontaneo verso il comune scopo a chi si sente parte delle forze vive che ad esso concorrono, e ove il sodalizio che le consocia è autonomo e indipendente, si trovavano attutiti là ove le adunanze accademiche eran regolate sull'orologio di corte col rimanente servizio dell'anticamera.

Se grave era negli ordini dell'arte la parola di Francesco Milizia, la soprastanza che il Cicognara avea da lunghi anni nell'Accademia di Venezia, dà alla sua tutta l'autorità derivante dall'esperienza. I di lui scritti eran quelli che portavano i primi colpi al vecchio e sgominato delubro, che, da altro erudito veneto, Pietro Selvatico, veniva di recente atterrato. Come tutti che sopra abbiam citati, egli ascrivea a primario vizio delle scuole accademiche la servile imitazione degli alunni alle opere del professore insegnante; diceva dovervisi essi soltanto ammaestrare nei primordiali rudimenti, grammatica dell'arte; e special debito del direttore il rimuoverli dalle scuole quando abbiano compiuti i tre lustri, onde non siane l'ingegno impastoiato dal monotono insegnamento. Per quanto emani questo da abile institutore, sempre riuscirà sterile, se non sia promosso dall'attività dell'intelletto, e da volonterosa solerzia. Seneca dice essere gran parte del progresso il voler progredire.[1] Non è raro udir taluni vantar gl'immaginari progressi che farebbero qualora avessero a guida tal celebrato artefice. Risponde un insigne didascalico,[2] che ogni qual volta siano

[1] « Magna pars est profectus, velle proficere. (Sen., *Epist.* LXXI.)

[2] « Les jeunes artistes de cette trempe parlent sans cesse des prodigieux progrès qu'ils feraient s'ils pouvaient jouir de l'avantage de recevoir les instructions de tel ou tel grand maître.... mais qu'ils sachent que ce qu'ils peuvent apprendre des autres, après qu'on leur a inculqué les premiers principes de l'art, se réduit à fort peu de chose. Le maître le plus

al giovane stati inculcati i primari principii, a poco si riduca ciò che da chicchessia gli rimanga da imparare; nè ad altro valere il maestro intelligente se non a porgli fra le mani il filo che lo deve guidare nell'intricato labirinto. Potrà questi, è vero, additargli i pregi o gli errramenti che esaltino o minorino alcune opere antiche o moderne, e spiegargli i canoni pittorici che ne dettarono il concetto e la fattura, ma egli non può oltrepassare tal limite. Ivi termina il mandato di lui: lo spazio è allora aperto al genio, e il genio deve lanciarvisi solo, librato sulle proprie ali. È fatto avverato dalla pratica pedagogica che una soverchia insistenza nelle minuzie dell'insegnamento tende a rendere ottuso l'acume degli spiriti. Anche nella comune educazione venne, al dir di Dubos, ripetutamente notato essere le troppo incessanti cure, che di lui prenda il maestro, moralmente nocive all'alunno, perchè gli si fanno occasione al mal abito che altri pensi per lui: la sua immaginazione anneghittisce in una interna indolenza che l'induce ad attendere l'impulso esterno per risolversi. La mancanza di attività dà alla mente l'istesso torpore che la mancanza d'esercizio alle membra: chi si avvezza a andare in legno non serba la sveltezza di chi spesso passeggia: così è di chi non opera col pensiero: conviene ambedue aiutarli; il primo sostenendolo col braccio, l'altro suggerendogli l'idea. Mentre nel giovine educato più scioltamente, lo spirito si fa sveglio per tempo, egli impara a decidersi da sè, gli ostacoli gli doppian le forze, le difficoltà gli affinano l'ingegno. Non conviene pertanto sia soverchia la fede che l'alunno abbia in chi lo ammonisce, acciò indotto da prava consuetudine egli più non sia capace nè d'un

intelligent ne peut guère faire autre chose que de mettre entre les mains de son élève le bout du fil qui doit servir à le conduire.» (Reyn., *Disc. Acad.*, tomo II, pag. 113, ed. de Paris 1787.)

concetto nè d'un ardimento proprio.[1] Inoltre è a tutti noto con quale indifferenza, epperò con qual poco frutto, sogliano i giovani portarsi allo studio imposto dal dovere scolastico, se da sè stessi non vi attendano quando o dall'età, o dalla riflessione, o dall'interesse, vi siano condotti. Suol essere effetto naturale degli amor proprii anteporre le cognizioni acquistate in virtù del libero arbitrio a quelle inculcate sotto l'azione dell'altrui volontà: le prime sono ordinariamente più feconde allo spirito, perchè vi si conduce liberamente e le accoglie quando vi è meglio disposto. Risulta poi per lunga prova che la monotona andatura dell'insegnamento accademico generi, colla svogliatezza dell'animo, l'insipidezza e l'uniformità delle maniere. È lagnanza, a chiare note e da chiari scrittori replicata, mai non essere emersa dalle accademie verun'opera di genio;[2] tutte mostrarvisi sti-

[1] « Nonnunquam credi sibi discipulos oportebit; ne mala consuetudine semper alienum laborem sequendi, nihil per se conari et quærere sciant. » (Quint., *Inst. Orat.*, lib. II. cap. 6.)

[2] Ecco qual era, circa un secolo fa, l'opinione di Voltaire sulle accademie: « Il y a une fatalité sur les académies: aucun ouvrage qu'on appelle académique, n'a été en aucun genre un ouvrage de génie. Donnez-moi un artiste tout occupé de la crainte de ne pas saisir la manière de ses confrères; ses productions seront compassées et contraintes. Donnez-moi un homme d'un esprit libre, plein de la nature qu'il copie, il réussira. Presque tous les artistes sublimes, ou ont travaillé dans un goût différent de celui qui régnait dans ces sociétés, ou ont fleuri avant les Académies. »

Era in considerazione di tale monotonia di fattura e di stile che il caposcuola più originale che mai v'avesse, Paolo Rembrandt, il quale potè meritamente dirsi essere discepolo di se stesso, vietava ai suoi allievi di copiare gli uni in presenza degli altri il medesimo modello. Conoscendo per la lunga pratica che avea delle officine, che fra i giovani adunati in una sala a studiare dal nudo, i più novellini, invece d'adoperare il proprio criterio ed imitare il tuono delle carnagioni che hanno sott'occhio, inclinati ad infingardaggine o per un deplorabile riguardo ai più anziani, sogliono indursi a seguirne ciecamente le pedate, egli ordinava che tutti i suoi discepoli facessero tale studio separati gli uni dagli altri. Stimiamo far cosa utile così ai maestri come agli scolari trascrivendo qui le parole stesse che ci tramandava uno dei migliori critici moderni su quella celebre scuola:

racchiate, insulse, prive di quell' impronta vitale che sol può derivare dal libero studio della natura. Si direbbe emanare da esse non so che d' irresistibilmente stucchevole nello stile, nel colore, nella scelta dei soggetti, e nel gusto della composizione, da indurre meraviglia che a taluno elle possano pur gradire, il che soltanto avviene a chi abbia a lungo respirato le fredde aure di quei classici instituti. Perciò a ragione era lo stile accademico da un sagace scrittore del nostro secolo paragonato a quei gerghi di provincia che, in lei ristretti, non sono nè compresi nè graditi oltre il suo confine. Le cronache della pittura dimostrano che alla pedanteria delle scuole accademiche solo usaron sottoporsi i mediocri ingegni, che mai sempre se ne sottrassero i più elevati; come n' erano illustre esempio Niccolò Pussino e Le Sueur, che, ambedue usciti dalla scuola di Simon Vouet, ambedue ne abbandonavano gli andari per crearsi uno stile proprio; Tintoretto, che cacciato da quella del

« Rembrandt ne permettait pas à ses élèves d'étudier en commun. Il avait établi dans son atelier ce que nous appelons aujourd'hui *le régime cellulaire*. Chacun de ses élèves, placé dans une chambre à part, étudiait le modèle vivant sans savoir ce que faisaient ses camarades. Il est impossible de ne pas voir dans cette mesure un respect profond pour l'indépendance des esprits, une déférence réfléchie pour l'originalité native. Rembrandt qui ne procédait de personne, qui ne ressemblait à personne, voulait que tous ses élèves gardassent la même liberté. Il craignait les dangers de l'imitation involontaire. Tous ceux qui ont fréquenté les ateliers savent en effet que trop souvent l'élève qui a devant les yeux le modèle vivant, au lieu de copier ce qu'il voit, reproduit volontiers ce qu'il voit copié par un autre près de lui. Dans le régime cellulaire de Rembrandt, l'élève mis aux prises avec la nature vivante, obligé de lutter seul avec le modèle qu'il a sous les yeux, ne pouvant compter que sur son travail personnel, ni invoquer un secours étranger, fait une dépense d'énergie, à laquelle il n'aurait pas songé s'il eût pu compter sur l'épreuve tentée par un camarade. Il est malheureusement vrai que cent élèves qui ont vécu cinq ans dans le même atelier, sous le régime de l'enseignement en commun, le quittent presque toujours en possession d'un procédé uniforme, qui ne permet pas de discerner leurs instincts personnels. » (G. Planche, *Rev. des deux Mondes*.)

Vecellio, e ritiratosi in un granaio, riusciva senz' altro aiuto a farsi tal pittore che mai non ebbe il pari veruna accademia; come pur facea Polidoro da Caravaggio, altro genio dell' istesso ordine; e nell' arte della statuaria Matteo Civitali, da barbiere fatto scultore e rivale a Michelangelo: Jacopo della Quercia emulo al Ghiberti e a Donatello; e a' nostri giorni Antonio Canova, che solo al proprio ingegno dovette il proprio grado nell' arte.[1] Sappiamo per altra parte che nè il Correggio, nè Giorgione, nè Tiziano, nè Paolo Veronese erano membri nè dell'Accademia di San Luca in Roma, nè di quella Clementina in Bologna. Le pedanterie, che i professori volgari introducevano nelle scuole accademiche, vennero a prescrivere regole alle opere quando già estinta era la facoltà d' inventarle; e la copiosità stessa dei mezzi con cui tali instituti provvedevano alle materiali occorrenze degli studiosi, fu cagione che infiacchisse nel loro animo quella pronta alacrità che fa supplire al difetto col ripiego, e prorompere ardimentoso il genio fra i contrasti, come torrente fra gli scogli. Uno dei più begl' ingegni che l' Italia abbia dati al secolo decimottavo, Francesco Algarotti, anch' esso dichiarava: « Che gli stessi aiuti e le facilità che danno ai giovani le accademie, producono quanto al sapere il medesimo effetto che i lessici e le compilazioni che son ora tanto di moda. Dopo il Calepino del seminario, si scrive forse meglio in latino che si scrivesse al tempo di Leone X? Dopo un Desgodez si veggono forse sorgere migliori fabbriche che quando i Serlii e i Palladii erano costretti andarsene essi medesimi, per l' Italia e fuori, a disegnare e misurare gli avanzi degli edifizii antichi? Con tanta facilità per apprendere,

[1] *St. della Scult.*, tomo IV, pag. 163 e 167. Nel nostro articolo su Giacomo Ruysdaël abbiam citato il nome di vari artefici che giunsero a celebrità senza essere stati ammaestrati in veruna scuola.

impigrisce l'uomo a studiare, e le cognizioni che si acquistano a fatica si convertono più tosto in sapere; come fanno un miglior chilo quei cibi che conviene masticare di molto. »[1] Un altro valentuomo paragona gli alunni delle accademie a quegli animali che rifiutano lo strame, se lor si porga abbondante, e sol lo gradiscono quando, per essere scarso, lo debbono con difficoltà strappare dalla rastrelliera: onde può dirsi che la copia degli aiuti sia in ragione inversa colla solerzia allo studio, e concorra a produrre si frequenti i pennellisti, sì rari gli artefici.[2] In una lettera che Antonio Balestra scriveva al Gaburri, eletto alla direzione dell'Accademia fiorentina da Gian Gastone de' Medici, gli diceva essere pur troppo vero che: « Non si veggono nè dalle Accademie di Roma, nè di Bologna, e nè anco di queste parti, risorgere successori ai celebri maestri trapassati, quando che li pittori d'oggidì han maggiormente largo campo e dovrebbero per necessità superare di gran lunga gli antecessori; poichè se quelli collo studio loro sono arrivati a far tanto, e pur essi allora non aveano sotto l'occhio altro che la pura natura, o qualche avanzo di statue degli antichi Greci, che di quando in quando s'andavano discoprendo e dissotterrando; questi di presente oltre la medesima natura e l'istesse opere dei Greci anche in maggior copia, han di più l'aiuto delle infinite opere lasciate al mondo da tanti insigni maestri di tutte le scuole, e di tanti libri doviziosi d'insegnamenti, sì che con tutti questi appoggi che maggiormente facilitano la strada, dovrebbero tanti e tanti far opere pellegrine da stupire il mondo; eppure se ne restanò addietro. Convien pur dire derivare il male *che di presente più non si studia con quel*

[1] Lettere di F. Algarotti a L. Crespi in data dell' 8 settembre 1756 (*Lett. Pitt.*, tomo VII, pag. 409.)

[2] Reyn., *Disc. Acad.*, tomo II, pag. 114.

metodo che si faceva allora, o per dir meglio ***non si studia punto***; nè si cerca andar dietro alli precetti dai dotti antichi maestri lasciati. »[1]

Da tali testimonianze dedotte dagli scrittori e dagli artisti venuti in un' età ove le accademie già avevano prodotti i lor mali effetti, si dee pertanto inferire essere pur troppo andato fallito quello scopo rigeneratore che, sotto l' influenza di Michelangelo, aveva suggerita l' erezione delle accademie a sanar la desidia e l' ignoranza degli artefici, e richiamar la pittura dal suo abbassamento. Ora, durando tuttora le prave massime accademiche nella soverchianza dei proseliti, e nell' assurdità delle pratiche didascaliche, non debbono far meraviglia quegli sciami di genii, gli uni non compresi, gli altri troppo compresi, che, simili a locuste covate nel loro seno, prorompono dalle accademie, e periodicamente si gettano sulla società, ove sembrano crescere e moltiplicarsi in ragione inversa dei lavori che, a rari intervalli, loro abbandona l' apatia del pubblico atterrito alla vista di sì irreparabile fecondità. Ridotti a coglier triboli e spine là ove e allori e palme parea prometter loro l'onorata palestra, astretti dalla inopia, molti di tali giovani, che, per natural levatura d' ingegno, potevano aspirare a nominanza, sono obbligati a prostituire l' arte ai versatili influssi della moda, e, che è peggio, al capriccio di qualsivoglia dovizioso ignorante ne richieda l' opera; altri son dannati a provare

. . . . *qual sia* duro calle
Lo scendere e salir per l' altrui scale,

e l' andare accattando alle porte dei grandi la dedica di alcune loro mediocrità; altri di esporle in lotterie, tribolando amici e nemici per esitarle. A queste innume-

[1] Bott., *Lett. Pitt.*, tomo II, pag. 260.

revoli vittime avrebbero le professioni fabbrili, o agricole, fornito vita operosa e sicuro sostentamento, se la malaugurata mostra di protezione che lor facean le accademie non avesse loro additata una via fallace; che, iniziata fra i prestigii delle aule marmoree e sotto gli aurei laqueari del palazzo accademico, va spesso a terminare nello squallore di una soffitta abbandonata, o sui fetidi origlieri d' uno spedale. Onde è ben a ragione che coloro i quali sopravvissero a tanti stenti, irritati da tal ordine di cose, ne cerchin vendetta, facendosi talora tribuni alle sediziose moltitudini che turbano la pace pubblica, infelloniti contro chi, ben conoscendo quanto minima era l' opera pittorica della contrada, doveva o vietare loro l' ingresso all' accademia, o premiarne il tirocinio ufficiale con ufficiali ordinamenti; cosicchè può dirsi che nell' attual suo stato una tale istituzione tenda evidentemente ad accrescere vieppiù nell' avvenire il miserando martirologio degli artisti destinati a morir di fame. Sarebbe indi consentaneo alle mire benefiche dell' età nostra, sì propensa all' economia politica, che ogni corte ancor decorata di un' accademia *domestica* di belle arti, s' inducesse a promuovere in suo favore i calcoli di tali scienze, per investigare il giusto quantitativo di derrata artistica che possa esporsi in mercato per la consumazione della contrada, senza che per difetto di smercio se ne trovi l' arte isterilita. Dalla relativa esattezza di tal bilancio dipende non solo il vantaggio personale degli artisti, ma quello generale della pittura; poichè se alla rarità delle opere faccia troppo contrasto la soperchianza degli operai, la concorrenza che moderata, è sprone al ben fare, eccessiva, lo diviene al far presto; e il far presto importa il far male, per non perdere la nuova occasione di rifare. I moltiplici danni emergenti da un' inazione dannosa alla pittura, ai pittori e alla società,

dimostrano ogni giorno quanto sia illimitata la malleveria che gravita sui governi, i quali nel patrocinare le accademie non vi procedon con quel consiglio che dalla misurata loro frequenza riconosce dipendere l'esser elle non solo utili o inutili; ma l'essere pegno di securità o di perturbazione alla contrada; e quanto siffatti istituti debbano andare a rilento nell'incoraggiare i giovani alla malagevole carriera; dimostrano essere grave errore stimar fiorente, perchè numerosa, una scuola: dall'elezione anzichè dal numero venirne la nominanza; meglio illustrarla l'ingegno dei pochi che la mediocrità dei molti; e più proficue, se più concentrate, esservi le lezioni dei maestri. I governi non avvertono abbastanza al molto divario che corre fra le antiche compagnie di pittori, da quelli liberamente istituite e regolate, e le moderne accademie instituite o regolate dalle corti. Allorchè vigeva l'ordinamento delle antiche compagnie, i giovani ben conoscevano che sol dal proprio ingegno e dal volontario studio, dovevano aspettare la buona o la mala riuscità della carriera: liberi erano d'eleggere il maestro che meglio andava loro a genio: liberi di frequentarne l'officina, o di lasciarla, come spesso avveniva, per condursi a più rinomata scuola; e imparata l'arte, sapean che nulla più rimanea loro a sperare che dall'arte; e come da sè avean fatti gli studi della professione, da sè pure si destreggiavano ad usufruttarne gli ammaestramenti. Ai nostri giorni invece il governo che istituisce un'accademia, sembra invitarvi direttamente gli alunni a studiare in un pubblico istituto che egli protegge e sostenta con vistoso dispendio, che sottomette ad un'instruzione regolare, a statuti da lui dettati, a maestri da lui scelti, e ad una serie succedanea di classificazioni, di menzioni più o meno onorevoli, di medaglie più o meno meritate, di posti ne' camerini di concorso, e di

posti allo studio di Roma; ed ha vista così di promettere a quelli che potean divenire o abili meccanici, o abili tessitori, o abili stipettai, una carriera più onorevole, più lucrativa, e men faticosa, di cui egli assunse in certo modo l'impegno sin dal momento ove ad essi, ancor presso che infanti, apriva spalancate le porte d'un grandioso ateneo. Onde allorquando il giovane abbia finalmente compiuta la fastidiosa evoluzione di classi e di prescrizioni che, come fasce a mummia, ivi immobilmente più anni lo assoggettarono, egli ha qualche diritto di richiedere che l'abilità, al cui progresso lo Stato concorrea con sì paterna sollecitudine, sia dallo Stato medesimo e colla stessa sollecitudine posta in opera; e giusto saranne il malcontento, qualora all'illusione succeda il disinganno, e agli onori e ai guadagni posti da quello in mostra ai primordii della carriera, sia surrogato invece il disprezzo e l'inopia al suo termine estremo.

V.

In una contrada poco estesa, e che non fosse molto inchinevole alle arti, solo a pochi, anzi a pochissimi, dovrebbe un'accademia, ad esempio di quella di Firenze, dare accesso alla classe che intende alla pittura di storia, perchè pochissimi sogliono esser quelli che per *sublime ingegno* siano meritevoli di sì nobile aspirazione. Il maestro sarebbe così in grado di dare ai pochi un accurato insegnamento, che, esteso ai molti, a lui vieterebbe ogni esercizio dell'arte sua. Sollevato dall'aggravio di tanta mediocrità, egli indurrebbesi con minor ripugnanza ad ammettere alcuni de' più diligenti nel proprio studio, ove troverebbero la più proficua delle lezioni, quella dell'esempio; e sarebbe in tal modo me-

nomata la fatica di chi insegna, cresciuto il progresso di chi impara. Accogliere chi ha ingegno e forte volontà, rigettare gl'idioti e gl'infingardi, ecco l'opera per cui le accademie ancor possono giovare alle arti in questo secolo. Le scarse sue commissioni affidate a scarsi ma abili artefici, basteranno sole ad alimentare l'operosità e ad affrancare la contrada dalla vergogna che su lei si riversa dalla bassezza, ove giacciono quei gentili studi che un dì più l'illustrarono; e il lavoro che abbandonato agl'infimi degrada l'arte, e a spese della dottrina nutre l'ignoranza, condotto dai più valenti, sarà per richiamarla grado grado ad imitare, se non a pareggiare, le sue antiche tavole. L'importanza di mantenere l'operosità, là dove ingegno e studio l'associano alla gloria, va crescendo a misura che la metamorfosi del mondo tolse alle arti l'influenza che in altri tempi elle esercitavano sull'umana associazione. Purtroppo la nostra epoca rammenta quella ove Plinio si lagnava che la pittura fosse rigettata dai re e dai popoli,[1] e le di lei opere esiliate dalle abitazioni cittadinesche invase dall'oro e dai marmi. Tali divennero oggi le nostre, ove mille suppellettili oltramontane, miscee d'ogni materia, stipi d'ogni forma, corruscano ed ingombrano quegli spazii ove accolta in sede onorata pompeggiava la tavola dell'antico artefice. Non è più il tempo ove le cupole e gli altari fornivano anni di lavoro a pittori, scultori ed architetti; le facciate dei pubblici e privati edifizi, un dì campo ad illustri pennelli, lo sono appena a quello dell'imbiancatore; molte fra le domestiche masserizie (basamenti di letti, casse di corredi, soppidiani e studioli) una volta abbellite dalla pittura, mutaron oggi e forme ed ornati;

[1] « Dicemus de pictura, arte quondam nobili cum expeteretur a regibus populisque, et illos nobilitante quos est dignata posteris tradere; nunc vero in totum marmoribus pulsa jampridem et auro. » (Plin., lib. XXXV, cap. I.)

le stesse mura delle case, cedendo obbligantemente alle spinte della moda, ridussero il grandioso delle stanze meridionali all'angustia delle nordiche, come se le gelide nebbie del settentrione potessero dalla moda surrogarsi al sole d'Italia. Col mutare dei tempi mutò altresì il patrocinio che la pittura otteneva non solo dai principi ma da ogni classe di cittadini. E siamo ormai molto lontani dall'epoca in cui l'arte della lana o della seta eran munifiche promovitrici a quella del pennello; quando semplici operai come Giovanni di Paolo merciaio, Becuccio bicchieraio e Arcangelo tessitore ordinavano quadri al Franciabigio e ad Andrea del Sarto; più lontani ancora da quella ove Lorenzo mediceo apriva al genio delle arti la sua reggia, e ove i grandi di quella corte si chiamavano Pico della Mirandola, Marsiglio Ficino, Giovanni Lascaris, Gentile da Urbino e Angiolo Poliziano; e i tesori del principe si profondevano, non a misura di centesimi, ma di milioni, a far fiorire, non già le stalle e le rimesse del palazzo, ma le scienze, le lettere e le arti, che, in quell'epoca, lontana dal nostro progresso, ancor si credeano la gloria delle nazioni. Oggi i monarchi d'Europa, incessantemente assorti nelle gravi cure dello Stato, presedono il consiglio dei ministri: i ministri pensano a reggere ed a reggersi; e i popoli a pagar la messa in scena e degli uni e degli altri. Nessuno più pensa alle Muse e alle Belle Arti; e sarà molto se un rimanente rispetto umano ancor le faccia accogliere nel civil consorzio; e se ai rampolli delle nostre accademie ancor rimanga la gloria d'immortalar sulle tele alcuna genuina effigie di tal ricco banchiere che intenda consolarne il dolor degli eredi; o di tal vescovo che l'aggiunga alla serie cronologica della diocesi; o di tale ottimate che ad onor della stirpe, ne illustri alcun remoto castello. Ad essi devolute rimarranno al-

tresì le pale d'altare, che sian per dedicarsi ai patroni di qualche pieve di campagna, o nell'oratorio di qualche compagnia di battuti; opere ove all'ispirazione del pittore suole perfettamente pareggiarsi l'intelligenza del committente. In sì calamitose circostanze non è difficile argomentare quale possa esser la parte che ancor rimanga a quegl'infelici che l'adolescenza loro e talvolta la gioventù sacrificarono agli studi laboriosi della pittura storica. Accolte dalla pubblica indifferenza, avute per inutili, perchè senza nissuna social destinazione, dovranno le loro tavole passar sotto le forche caudine, vilipese dal giudizio di qualche delegato di corte, che a difetto di propria competenza ne farà l'estimo sulle detrazioni dei loro avversari; e n'avranno a guiderdone la gloria, più preziosa che l'oro, di figurar nelle colonne del foglio ufficiale, per dormir poi il sonno eterno sotterrate nelle catacombe delle segreterie di Stato. Il perchè, se si tolga l'annua fiera della Reggia Accademica, e qualche monumento alle celebrità che vanno mensilmente pullulando, quale avvenire offre il mondo attuale ai cultori dell'arte, oltre all'obblio e all'abbandono? Sarebbe pertanto da considerarsi qual misura provvida e benefica ad una classe, che versa in tali angustie, l'adozione che ogni accademia si risolvesse a fare dell'articolo da noi citato nel Regolamento di quella di Firenze, come quello che evidentemente veniva destinato a menomare la numerosa schiera di coloro a cui la società è in oggi fatta inabile a procacciar coll'opere il giornaliero guadagno. E niuno potrà sconoscere l'urgenza di simile misura quando consideri alla condizione ogni giorno più industriale che va prendendo il mondo, anche nei paesi più civili e nelle classi più educate, ove gl'interessi commerciali acquistano gradatamente la prepotenza di un principio universale, e ove l'articolo *seta*

e cotone ha prevalso sul mercato all' articolo *scienze ed arti*, considerato come improduttivo, e di un valore che non è più in corso. Cosicchè non sarebbe da maravigliarsi che vieppiù volgarizzandosi l'azione di tal principio, venisse il giorno in cui il culto delle arti, che sol si nutre delle puerili idee del bello e del glorioso, venisse ad essere considerato come un inconveniente da doversi riformare in una società ben regolata.

Mossi dall' importanza di queste considerazioni, già alcuni Stati, più usi alla cultura degli ameni studi, procedevano a salutari riforme negli ordinamenti del tirocinio pittorico: gli uni, come nella Lombardia, abolendo l'Accademia milanese; gli altri, come in Toscana, riducendo gli ammaestramenti della fiorentina alle classi esclusivamente elementari, la cui instruzione del pari utile a chi intende avviarsi alle professioni liberali, come a chi soltanto aspiri alle meccaniche, nulla pregiudica alla libertà appartenente all' alunno d' eleggere l'arringo in cui brama innoltrarsi a norma dell' ingegno o delle circostanze. Giunti a tale stadio della palestra, i giovani che giudicati di *sublime ingegno* eran dalle scuole promossi alla maggior pittura, saranno in grado d'eleggere, fra i maestri che la coltivano, quello alla cui maniera più gl' inclini l' indole propria; e potranno, sotto ai suoi precetti, condurvisi dal meccanico all'ideale, come usava nei secoli ove meglio fioriva: e i pittori, già provetti nell' arte, avranno personale interesse a viemmeglio perfezionarsi, onde non sian da più abile rivale scemati i profitti e la clientela dell' officina.

I metodi finora seguiti nelle accademie hanno prodotto i frutti che si dovevano attendere da un principio erroneo, quello di ottenere con pratiche e suggerimenti artifiziali ciò che deve emergere spontaneo dall' ingegno e dalla volontà. Limitarsi invece a additar la via battuta

dai gran maestri, inculcando negli allievi le massime da quelli tramandate nel magistero della forma, e nei canoni primordiali della metodica; premunirli contro ogni falsa loro applicazione, e por loro da ultimo fra mano gli attrezzi e le materie che spontaneamente li conducano ad esprimere l'universale modello; ecco quali sono, agli occhi della ragione, le regole iniziatrici d'uno studio che solo dalla interna ispirazione può essere condotto a vitalità.[1] Quando l'alunno sia fondatamente edotto in queste cognizioni fondamentali su cui possa a suo grado costruire l'edifizio o artistico o fabbrile da lui ideato, allora avrà chi siede al governo soddisfatto al proprio debito. La restante carriera appartiene all'ingegno: al pubblico il giudicarlo; allo Stato il ricompensarlo. Il giudizio del pubblico può per verità essere talvolta falsato dalla cabala, ma non tarda a rettificarlo il tempo; e una riputazione fondata sul merito, sempre sarà dal merito gloriosamente vendicata. Si troverà, convien dirlo, assai ridotta la schiera dei pittori di storia nella contrada; ma in tale inconviente appunto troverà ogni vero amico delle arti il precipuo vantaggio di tali riforme; essendo aforisma, fatto in oggi universale, nulla avervi di più inutile al mondo, non sol d'un cattivo ma d'un mediocre quadro;[2] nè darsi tempo più male im-

[1] « Nell'ordine attuale della società, se le accademie non sono di utile risultamento quando l'età ha sviluppate nei giovani le forze maggiori del loro intelletto, sono però necessarie pei ragazzi dal dieci ai diciott'anni. Allora escano pur liberi i giovanetti che prima di quell'età non avrebbero nessuna pratica, nè facoltà d'eleggere. Allora siano liberi di studiare da sè l'antico, ed il meglio dei moderni: allora soltanto, per il più rapido cammino, sapranno, seguendo il lor genio, formarsi uno stile anche indipendente. E si riconosca per ultimo l'immensa utilità che tante arti puramente meccaniche posson trarre sempre dagli elementi del disegno, e che non saprebbesi donde otteneria fuori dal soccorso delle accademie. » (Cicogn., *St. della Scult.*, tomo VI, pag. 268.)

[2] Il *mediocre* ha un'influenza più micidiale che l'istesso *cattivo*, perchè i difetti, essendo meno lampanti, non feriscono così facilmente l'oc-

piegato, o danaro più male speso, di quello che ne costò la fattura o la compra. Per altra parte, le effemeridi pittoriche ci dimostrano bastare due o tre artefici di grido alla gloria d' una contrada, anche maggiore che non sia ciascuno degli Stati in cui dividesi l' Italia; mentre se a centinaia poteron Francia e Germania vantare i cultori di quegli studi, vediamo che, allo stringere de' conti, le grandi rinomanze si riducevano a un dipresso a tal numero in ciascheduna di esse; cioè Delaroche, Ingres, Vernet, Schnetz e Ary Schœffer nella prima: Cornelius, Owerbeck, Shnorr, e Winteralten, nella seconda: cosicchè, se diminuendone il numero[1] e crescendone l'instruzione, fosse dato a qualche contrada italiana di tramandarne uno o due soltanto, con nome di grandi, alla storia, dovrebbe essa certo andarne meritamente altera.

Quella ove fiorissero artefici di tal riga dovrebbe ricompensare gli studi che essi volontariamente s' imposero, la tenacità di propositi con cui superarono i tanti

chio dei poco intelligenti (maggioranza degli uomini); e quando le sue opere sono moltiplicate, vi si prende l' abito a poco a poco, si cancella negli spiriti ogni finezza di gusto, e molti anche si studiano d' imitarle come buone; mentre il cattivo assoluto s' avventa all' occhio di prima presa, e ognuno studiasi d' evitarlo. Ciò spiega i trionfi di certi pittori, in certe epoche ed in certi paesi.

[1] Per diminuire il numero dei cattivi pittori, oltre al mezzo adottato nelle scuole di Sicione e di Corinto, n' ebbero i Greci un altro che dimostra quanto loro stesse a petto riparare a tale inconveniente. Eliano riferisce esservi stata a Tebe una legge che obbligava i pittori a studiar con diligenza le opere loro, e condannava ad una multa pecuniaria chi avesse dipinto un cattivo quadro: « Lex erat Thebis, qua artifices et pictores singuli jubebantur imaginum formas, quoad possent, optime exprimere: omnibus autem qui deterius aut fecissent aut pinxissent, mulcta pecuniaria irrogabatur. » (*Ælian.*, *Var. Hist.*, lib. IV, cap. 4.) Forse che se tal legge venisse ai nostri giorni promulgata in certe contrade, non sarebbero così numerose le tele che, in alcune epoche, illustrano le mura di certe accademie.

La legge che presso i Tebani condannava alla multa chi dipingea cattivi quadri, era dai Romani applicata a chi scolpiva cattive statue. (*Mém. de l'Academ. des Belles-Lettres*, tomo XIV, pag. 24.)

ostacoli dell' ardua carriera, le spese a cui personalmente si sobbarcarono, e la fama che conseguirono chiamandoli a far pubblica prova di lor maestria. L' ingente pecunia che l' abolizione d' un' accademia lascia inoperosa nel tesoro che la sostenta, mutandosi in economia, questa potrebbe lo Stato applicare con miglior consiglio all' ordinazione di grandiose opere di pittura, di scultura e d' architettura, affidandole a coloro che egli sa esser degni interpreti del bello; mutando così gli attuali assonnamenti delle cattedre accademiche[1] in una

[1] Se l' istruzione accademica potè paragonarsi ad une montagne che, dopo molto fracasso, partorisce un sorcio, ne furono colpevoli i maestri, i queli o non seppero, o non vollero insegnare, e per cui la cattedra accademica fu (come l' Elisio della Mitologia) un luogo destinato al riposo dei giusti. Preveleva il contrario parere presso i Romani, i quali ponevano i maestri obbligati ed ammonire i fanciulli, *damnati ad pueros*, sullo stesso livello dei galeotti condannati ai lavori pubblici, *damnati ad metalla*. E certo che se i professori accademici volessero adempicre adeguatamente il mandato loro, sarebbero tanto più benemeriti della società quanto più ne sarebbero mertiri. Il solo e semplice studio de farai sui caratteri dei discepoli ond' essere in grado di seconderne l' indole nelle misura e nella forma dell' emmeestramento, come usavano i Carracci, basterebbe ad aggravarli d' un pesante e difficile carico. È più agevole e lascie libertà maggiore, l' uso di far copiar le proprie opere ai discepoli, i quali così rinsciranno d' una mediocrità di qualche grado inferiore a quella dell' insegnente; ovvero sostitnire ed un' instruzione appropriata el carattere di ciascheduno (come usava Isocrate con Eforo e Teopompo impiegando coll' nno il freno, coll' altro lo sprone) il ripiego d' una lezione collettiva e soprattutto *rapida*, che, intesa o non intesa, basti, vista a certa distanza, per rappresentare ai superiori l' edempimento d' un dovere, imposto da squisito senso di devozione alla propria carica e al proprio stipendio. Se, mediante questo ingegnoso metodo, durevole e crescente è la decadenza della scuola e degli scolari, la colpa (va per suo piede) è da ettribuirsi, non già ad un insegnemento che per essere male appropriato a capacità si varie, non può portar buon frutto, ma soltanto alla grossezza e alle negligenza di quelli. Tale suol essere, fatta une comnne, la condizione dei meestri nelle Accademie. Di tale incuria e superficialità movendo particolare lagnanza, così scriveve il Crespi al Bottari: « Ma dove sono ora quei maestri che, con fina accortezza, il naturale scoprendo dei auoi discepoli, sappiano ciascuno in quella via dirigere nella quele lo scuoprono dal suo naturale e talento portato, e quello ella forte e questo alle dolce maniera edattino; chi al disegnare franco ed ardito, chi all' accomodato e liscio (da riuscir l' uno alla ma-

vita utilmente operosa, dedicata a mantener nominanza di gentilezza alla patria, decoro di monumenti alle sue metropoli. Se ai più meritevoli sempre si fosse accordata una preferenza che spesse volte ottenevano i più raccomandati, o i più curvilinei, e se all'opera loro si fosse ad un tempo aggiunto l'intento di rivolgere ad utile scopo quelle tavole che annualmente si ordinavano da chi reggea lo Stato, coordinandone i temi all'educazione ed alla instruzione delle masse, anzichè abbandonarli al ticchio mitologico o greco di qualche classico pedante dell'accademia, non è da dubitare che tali pitture, insieme adunate ed esposte in un luogo pubblico, non fossero oramai tante da offrir compiuta la serie dei fatti appartenenti alla patria storia, ove, come in un libro a tutte le intelligenze aperto, leggendole il popolo, invece delle erotiche geste che poetizzarono gli olimpici, apprendesse i forti fatti che illustrarono i nostri maggiori, e si eccitasse ad imitarli.

Le sagge risoluzioni che mutarono testè le sorti del tirocinio artistico in due paesi sì meritevoli di farsi

niera del Tintoretto, l'altro a quella di Carlo Dolci); tutti insomma per quella strada verso cui pendono e vedonli dalla propria indole portati, e per genio inclinati; giacchè tutte le vie son buone, quando non son contrarie al nostro talento, purchè in esse alla perfezione di quella maniera conducano? Dove? Or qual meraviglia se così rari si veggono i professori, e laddove le scuole un dì sì feconde vedeansi di bravi maestri (che cotanto e la nobil professione e la città loro illustrarono) ora si veggono sì desolate e vuote?

» Non da altro certamente procede una sì lagrimevole metamorfosi se non dal volere studiare sulle opere altrui, e dal non voler fare quelle osservazioni che fecero i nostri maggiori, e senza le quali giammai si può giungere ad imitare il vero con maestà, con decoro, con venustà. Serve il vero, non v'ha dubbio, di sicuro maestro; ma tutto il vero non è bello; e se è bello, non è in tutte le sue parti, e bisogna saperlo moderare a luogo e a tempo; a tempo e luogo saperlo arricchire, e dove bisogna abbellirlo ancora, discernimento a cui solo può condurre la diligente direzione d'un esperto e oculato maestro » (*Lett. Pitt.*, tomo II, pag. 441. La lettera è scritta da Bologna e in data del 15 dicemb. 1751.)

esempio agli altri, ci inducono pertanto a *sperare* (e a tal esercizio siamo di lunga mano avezzi in Italia) che avendo le prove del passato maturati i giudizi del presente, più conforme alla ragione sia per essere l'avvenire, e non lontano il giorno ove questa privilegiata facoltà dell'umana specie rivendichi i propri diritti anche nelle Accademie di belle arti.

E qui poniamo fine alle nostre disquisizioni su questa controversa materia, osservando che quantunque, a tenore d'un esempio sufficientemente antico, abbia a stimarsi opera di figli riverenti gettare un pallio a coprir le vergogne del genitore, e dover perciò, da chi vi nacque, rispettosamente palliarsi quelle del proprio paese, ciò nondimeno indotti da ferma persuasione di meglio compiere il pietoso ufficio nostro ricorrendo, non a melliflue escusazioni, ma a risolute e radicali riforme, abbiam stimato opportuno (anche a costo di qualche altrui fastidio) di qui enumerare le varie mende che i più eruditi di noi giudicaron degne di correzione nel tirocinio che prepara gl'ingegni al nobile arringo delle arti. Avremo con queste parole, se non giustificate, almen motivate quelle suggeriteci dagli opposti destini che, nell'anno 1858, presedettero là alla distruzione, qua al restauramento di due rinomate Accademie italiane.

FINE DEL VOLUME PRIMO.

INDICE DEL VOLUME PRIMO.

La Storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi, narrata da Pasquale Villari con l'aiuto di nuovi Documenti. — Volume 2°. (ultimo). . . . . . *Lire Italiane* 4

Poesie edite ed inedite di **Antonio Gazzoletti**. — Un vol. 4

Le Vite parallele di Plutarco, volgarizzate da Marcello Adriani il giovane. — Vol. 3°. 4

Lettere di Giovambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'*Assedio di Firenze*, corrette ed accresciute di alcune altre inedite per cura di Gaetano Milanesi. — Un vol. 3

Gioventù. — Racconti di Domenico Carutti. *Delfina Bolzi. - Massimo. - Edoardo Altieri. - Tradizioni popolari. - Storie semplici. - L'Addio.* — Nuova edizione riveduta e corretta dall'Autore. — Un volume. 4

Angiola Maria, storia domestica di **Giulio Carcano**: Aggiuntovi: *Il Manoscritto del Viceecurato. — La Nunziata. — Ida Della Torre. — Virginia e Regina.* — Seconda edizione fiorentina, riveduta dall'Autore. — Un volume. 4

Novelle ed altri Scritti di Francesco Becilmi, raccolti e annotati da Prospero Antonini. — Un volume. . . . 4

La Letteratura Nazionale. Prolusione e prime Lezioni orali di Ferdinando Ranalli, nel R. Instituto di Studj superiori pratici e di perfezionamento. — Un volumetto. 1. 50

Poesie edite ed inedite di **Giulio Carcano**. — Un vol. . 4

Iliade di Omero, traduzione di Vincenzo Monti. — Un vol. 4

Opere di Luciano, voltate in italiano da Luigi Settembrini. Volume 1°. 4

Lettere di ottimi Autori sopra cose famigliari, raccolte da Luisa Amalia Paladini, ad uso specialmente delle giovinette italiane. — Un volume. 4

Febbraio 1861.